This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Die Litteratur

des neunzehnten Jahrhunderts.

Zweiter Band.

Die Litteratur

des neunzehnten Jahrhunderts

in

ihren Hauptſtrömungen

dargeſtellt

von

Georg Brandes.

2

Zweiter Band.

Die romantiſche Schule in Deutſchland.

Leipzig,
Verlag von Veit & Comp.
1887.

FEB 15 1887
NEW YORK
23571.

Das Recht der Herausgabe von Übersetzungen vorbehalten.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	1
Vorbereitung der Romantik	11
Hölderlin	43
A. W. Schlegel	49
Die Anfänge Tiecks	60
Die sozialen Versuche der Romantiker	72
Die romantische Zwecklosigkeit	79
Die der Lucinde entsprechende Wirklichkeit	86
Schleiermachers Briefe über die Lucinde	107
W. H. Wackenroder. Verhältnis zum Musikalischen und zur Musik	119
Verhältnis zu Kunst und Natur	143
Romantische Reflexion und Psychologie	168
Das romantische Gemüt	201
Die romantische Sehnsucht; die blaue Blume (Novalis, Schack Staffeldt, Eichendorff)	230
Arnim und Brentano	283
Die Mystik im romantischen Drama (Tieck, Kleist, Werner)	309
Verhältnis der romantischen Poesie zur Politik	351
Romantische Politik	372
Deutsche und skandinavische Romantik	395

Ein Däne muß den Mut sinken lassen, wenn er die romantische Schule Deutschlands im Zusammenhange schildern soll; denn der Stoff ist ein überwältigend großer, er ist von deutschen Schriftstellern schon so vielfach, und zuletzt durch Teilung der Arbeit, mit einer derartigen Detailgelehrsamkeit behandelt, daß es dem Fremden, dem obendrein die Quellen in ihrer Gesamtheit nicht immer zugänglich sind, unmöglich fällt, es mit den Kindern des Landes selbst aufzunehmen, die von klein auf in der Litteratur heimisch sind, während er dieselbe erst in einem Alter, wo die Massenaneignung weit schwieriger ist, kennen lernen soll. Notgedrungen muß von ihm seine Stärke teils in der Bestimmtheit gesucht werden, mit welcher er seinen individuellen Gesichtspunkt einnimmt und behauptet, teils darin, daß er Eigenschaften entfaltet, die bei den eingeborenen Schriftstellern minder hervortreten. Er muß Künstler sein, er muß die Fähigkeit der Veräußerlichung besitzen! Die deutsche Natur ist so innerlich und tief, daß diese Fähigkeit sich dort nicht eben häufig findet. Endlich giebt es noch ein Element, das der Fremde leichter als der Eingeborene wahrnimmt: das Rassenmerkmal. Dies ist es ja gerade, das den deutschen Schriftsteller als Deutschen kennzeichnet! Dem eingeborenen Beobachter erscheint deutsch sein und Mensch sein nur allzuleicht als eins und dasselbe, da er gewohnt ist, fast stets, wenn er sich mit einem Menschen beschäftigt, einen Deutschen vor sich zu haben. Dem

Fremden dagegen fällt manches auf, dessen Eigentümlichkeit der Eingeborene übersieht, weil er es immer vor Augen hat, weil er es selbst besitzt oder ist.

Es gilt viele Werke zu charakterisieren, viele Persönlichkeiten zu zeichnen. Aber niemand ist doch imstande, alles, was er auf dem Wege trifft, was diesen kennzeichnet, ihn zu einem erfreulichen, oder auch zu einem trostlosen macht, mitzunehmen. Es gilt das Ganze kräftig zu beleuchten, so daß die Hauptzüge hervorspringen und in die Augen fallen. Mein Bestreben ist einerseits, die Werke so psychologisch wie möglich zu behandeln, so tief hinab zu steigen, wie ich es vermag, die Gemütsregungen zu erfassen, welche weit zurück, tiefst innen die jedesmal in die Erscheinung tretende Litteratur vorbereiten und erzeugen. Und andererseits will ich versuchen, das Resultat so faßlich, so handgreiflich, so plastisch wie möglich darzustellen. Gelänge es mir, das versteckte Gefühl und die abstrakte Idee, welche überall zu grunde liegen, in ebenso präziser und anschaulicher Form in der Silhouette wie im Profil zu geben, so wäre meine Aufgabe gelöst. Am liebsten zeigte ich stets das Prinzip ganz in der Anekdote verkörpert.

Zuerst und zuvörderst führe ich überall die Litteratur auf das Leben zurück. Wenn das geschieht, kann aus der Darstellung und Erklärung der Menschen und Bücher keine Salonlitteraturgeschichte werden. Ich strebe nachzuweisen, wie die Gefühle, die in der Litteratur ihren Ausdruck finden, im Menschenherzen entstehen. Aber das Menschenherz ist kein stiller Teich und kein idyllischer Waldsee. Es ist ein Ozean mit großartiger Vegetation und schrecklichen Bewohnern in seiner Tiefe. Die Salonlitteraturgeschichte sieht im Menschenleben einen Salon, einen aufgeputzten Ballsaal, wo Möbel und Menschen poliert sind. Die Beleuchtung schließt alle dunklen Winkel aus. Möge, wer Lust hat, die Dinge von dieser Seite betrachten; meine Sache ist's nicht. Wie der sammelnde Botaniker Brennesseln ebensogut wie Rosen anfassen

muß, so muß, wer die Litteratur studieren will, sich daran gewöhnen, mit den unerschrockenen Augen des Naturforschers und des Arztes alle Formen des Menschenwesens in ihrer Verschiedenheit und in ihrem inneren Zusammenhange zu durchblicken. Ob die Pflanze sticht oder duftet, macht sie nicht mehr oder weniger interessant; aber das ruhige Interesse des Botanikers vermählt sich gern und leicht mit der rein menschlichen Freude an der Schönheit der Blumen.

Sodann versuche ich, indem ich die tieferen Bewegungen der Litteratur von Land zu Land psychologisch verfolge, von Zeit zu Zeit das flüssige Material zusammenzupressen, indem ich zeige, wie es sich in dem einen oder dem andern deutlichen und handgreiflichen Typus kristallisiert. Diesem Bestreben gegenüber bietet eben diese Periode deutscher Litteratur eine außerordentliche Schwierigkeit: Das Typische ist hier kaum nachzuweisen, weil es gerade die Eigentümlichkeit dieser Poesie ist, ohne feste typische Formen zu sein. Sie ist nicht plastisch, sondern musikalisch. Die französische Romantik bringt feste Gestalten hervor, das Ideal der deutschen ist nicht eine Gestalt, sondern eine Melodie, keine einzelne Form, sondern ein unendliches Sehnen. Soll sie den Gegenstand ihrer Sehnsucht benennen, so wählt sie Ausdrücke wie „ein geheimes Wort", „eine blaue Blume", „der Zauber der Waldeinsamkeit". — Aber diese Bezeichnungen sind Stimmungsausdrücke, und jeder Stimmung entspricht ein bestimmter psychologischer Zustand. Die Aufgabe ist, jede Stimmung, jedes Gefühl und jede Sehnsucht, auf die Gruppe von Stimmungen zurückzuführen, zu welcher sie gehört. In ihrem Zusammenhang bildet diese Gruppe eine Seele. Und mit einer kräftig ausgeprägten Eigentümlichkeit steht eine solche Seele in der Litteratur als Repräsentant vieler da, welche lebten, ohne selbst imstande zu sein, ihr Wesen zu schildern, die aber ihr eigenes Wesen in der Schilderung wiederfanden. So wird es mir vielleicht gelingen, den Nachweis zu liefern, daß der Charakter-

typus uns nicht entschlüpft, weil der Dichter Landschaft auf Landschaft zu malen unternimmt, statt kraftvolle Persönlichkeiten darzustellen, oder weil er seine Gedichte bis zu solchem Grade in Musik auflöst, daß er zuletzt nur „Allegro" oder „Rondo" als Überschriften gebraucht, — daß aber der ganz eigentümliche Charakter dieser Landschaften und die Natur dieser Wortmusik ein durchaus bezeichnendes Symptom eines Seelenzustandes ist, der sich annähernd genau bestimmen läßt.

Die Leser des vorhergehenden Bandes kennen den Plan meiner Arbeit. Sie wissen, daß ich die Litteraturbewegung des neunzehnten Jahrhunderts schildern will, die keimende und wachsende Reaktion gegen das Aufklärungszeitalter, zuerst in ihren Grundsätzen, sodann in ihrem Verlaufe bis zu ihrem Höhepunkt; hierauf werde ich zeigen, wie der aus dem vorigen Jahrhundert stammende freisinnige Hauch ihr begegnet, wie er zu einem Sturme anschwillt und jeden Widerstand bemeistert; nicht daß der Freisinn des neunzehnten Jahrhunderts jemals mit dem des achtzehnten identisch sei; auch ist es nicht so zu verstehen, als ob die Formen der Dichtung oder die Ideen der Wissenschaft jemals das Gepräge des vergangenen Jahrhunderts trügen; Voltaire und Rousseau, Lessing und Schiller feiern keine Auferstehung; sie werden aber an ihren Gegnern gerächt.

Im großen und ganzen betrachtet ist die deutsche Romantik Reaktion. Als geistige und poetisch-philosophische Reaktion enthält sie jedoch zahlreiche Keime, ja Bildungen des fortschreitenden, ewig sich entwickelnden menschlichen Geistes. Die älteren Romantiker fangen alle ohne Ausnahme als Apostel der Aufklärung an. Sie führen in die deutsche Poesie einen neuen Ton ein und geben ihren Werken eine neue Färbung, erneuern außerdem die Stimmungen und Motive der Volkslieder, Volksmärchen und Volksbücher. Sie wirken anfangs befruchtend auf die deutsche Wissenschaft; die germanistischen Studien, die ethnographischen und juristischen Forschungen, die romanische und indische Philologie, die

naturphilosophischen Systeme und Träume wurden von der Romantik ursprünglich inspiriert. Poetisch haben sie das Stimmungsleben ihres Volkes bereichert, wenn sie auch mehr krankhaften als gesunden Stimmungen Ausdruck verliehen. Kritisch haben sie ursprünglich mit Erfolg Erweiterung des geistigen Gesichtskreises erstrebt. Im gesellschaftlichen Leben haben sie im Anfang aller toten Konvention im Verhältnis der beiden Geschlechter Haß geschworen. Religiös haben die besten unter ihnen in der ersten Jugend die Verinnerlichung des Gefühls angestrebt. Politisch fingen sie, sofern sie nicht indifferent waren, in der Regel als abstrakte Republikaner an; im wesentlichen strebten sie jedoch danach, trotz all ihres Universalismus, das deutsche Nationalgefühl zu heben und zu stärken.

Leider erhielten all diese schönen Velleitäten ein trauriges Ende. Bleibendes haben die romantischen Dichter wenig hinterlassen: einige mustergültige Übersetzungen von A. W. Schlegel, eine Hand voll vollendeter lyrischer Gedichte von Hardenberg und anderen, ein paar geniale Dramen und einige Erzählungen ersten Ranges von Heinrich von Kleist. Im übrigen ist ihre Lebensthat aus dem Gedächtnis der heutigen Generation verschwunden. Ihr Streben ist, aus dieser Entfernung betrachtet, wie in Rauch aufgegangen. Sprachlich hat die Romantik durch Bilder ohne sinnliche Bestimmtheit, durch Mißbrauch der Ausdrücke für das Seltsame, Dämmernde, Geheimnisvolle, durch archaistische Formen und Sprachwendungen, durch die Absicht den gewöhnlichen aufgeklärten Menschen unverständlich zu sein, die poetischen Kunstmittel, den dichterischen Stil weniger bereichert als verschlechtert und verdorben. Auf poetischem Gebiete zerfließt sie in hysterische Andacht und blauen Dunst; auf sozialem hat sie nur ein einziges Verhältnis, ein Verhältnis des Privatlebens, das zwischen den Geschlechtern, behandelt und meistens mit liederlicher und krankhafter Leidenschaftlichkeit leere Lufthiebe geführt. Was das religiöse Verhalten betrifft, so strecken alle die von Anfang

an poetisch und sittlich revolutionären Romantiker zuletzt demütig den Hals hin, sobald sie das Joch gewahren. Und in der Politik sind sie es, welche den Wiener Kongreß leiten und seine Manifeste zur Aufhebung der Gedankenfreiheit der Völker zwischen einem Kirchenfeste in dem Stephansdom und einem Austerndiner bei Fanny Elsler verfassen.

Man sehe, wie die Mehrzahl dieser Männer endet! Friedrich Schlegel, der ehemalige Verfasser der „Lucinde", der freigeistige Bewunderer Fichtes, der in seinem „Versuch über den Begriff des Republikanismus" die demokratische Republik, sogar mit Stimmrecht der Weiber, die allein vernunftgemäße Staatsform genannt hatte, bekehrt sich zum Katholizismus, wird Mystiker im Dienste der Orthodoxie und strebt in seinen späteren Schriften dem reaktionären Absolutismus den Weg zu bahnen. Novalis und Schleiermacher, die beide ursprünglich ein Gemisch von Pantheismus und Pietismus, von Spinoza und Zinzendorf darbieten, entfernen sich immer mehr von Spinoza, und nähern sich immer mehr der Orthodoxie: Schleiermacher verleugnet im späteren Leben seine vom reinsten Enthusiasmus diktierten Briefe über die Lucinde; Novalis, der sich als Jüngling in seinen Briefen „jeder Art der Aufklärung fähig" nennt, der „eine Bartholomäusnacht für Despotismus und Gefängnisse" herbeiwünscht, der republikanische Sympathien hegt und in der Atheismusangelegenheit Fichtes bemerkt: „der wackere Fichte streitet eigentlich für uns alle", endigt damit, den König als irdisches Fatum zu preisen, den Protestantismus als revolutionär zu verdammen, die weltliche Gewalt des Papstes zu loben und den Geist des Jesuitismus zu verherrlichen. Fouqué, der Ritter ohne Furcht und Tadel, ist zuletzt nichts anderes als ein kopfhängerischer Don Quichote der feudalen Reaktion. Clemens Brentano, einst der ausgelassenste Poet, im Leben und in der Dichtung gegen alle hergebrachte Sitte immer den Spieß kehrend, wird der einfältige Sekretär einer visionären Nonne und füllt Jahre lang ganze Bände

mit den Betrachtungen der Anna Katharina Emmerich. Zacharias Werner ist eine Variante von demselben romantischen Typus. Anfangs Aufklärer, früh in sittlicher Auflösung begriffen, verherrlicht er erst Luther, geht sodann zum Katholizismus über und widerruft die Verherrlichung, wird Priester und vermischt in seinem Leben wie in seinen sentimental-cynischen Dichtungen und Predigten die brutalste Sinnlichkeit mit geistlicher Salbung. Oder jener Steffens, der den romantischen Himmel stürmte, das Feuer der Romantik nach Dänemark brachte und eine so gewaltsame Revolution der Gemüter ins Werk setzte, daß er sein Vaterland wieder verlassen mußte, wie schließt er sein Leben? Es ist buchstäblich unmöglich, die sogenannten wissenschaftlichen Schriften aus seiner späteren Zeit zu lesen; man ertrinkt in wässriger Empfindelei und erstickt vor Langeweile. „Wenn er", sagt ein deutscher Schriftsteller, „die Naturphilosophie auf preußischen Kathedern in seinem fehlerhaften Deutsch vortrug, wollten seine Rechnungen nicht stimmen und seine Experimente nicht glücken, aber die Weihe, die Andacht, die naiv kindliche Hingebung, die aus seinen priesterlichen Vorträgen sprachen, rissen das Gemüt der Hörer hin." An Naivetät fehlte es nie dem Skandinaven des damaligen Zeitalters. In seiner guten Zeit hatte Steffens ein unschuldiges Vergnügen daran, die Kräfte der Menschenseele in Steinen und Pflanzen wiederzufinden und Geologie und Botanik zu vermenschlichen. Aber die Julirevolution brachte ihn ganz aus dem Häuschen. Die Pietisterei, die alte trockene Dame, in deren Armen er sich während der letzten dreizehn Jahre wohlbefunden und für die er schon manche Lanze gebrochen hatte, entflammte ihn, seine litterarische Thätigkeit mit einer Reihe matter Angriffe auf die Männer des jungen nachrevolutionären Deutschlands und ihre Schriften zu beschließen.

Er folgte hier nur dem Wege, den sein Lehrer Schelling gewandelt war. Schelling, der im Gegensatz zu Fichte und seiner reinen Ich-Lehre die dunkle Naturseite des Geistes herauskehrte

und die Philosophie wie die Kunst und Religion auf der genialen Vision, der sogenannten intellektuellen Anschauung, begründete, hatte die freie Willkür in seinem Prinzip, im Organ seiner Lehre, jene Willkür, welche der Kern der Romantik ist. Schon in seinem „Bruno" (1802) hatte er das später so bedeutsame Stichwort „christliche Philosophie" eingeflochten, obschon er noch behauptete, daß die Bibel an echt religiösem Gehalte nicht entfernt mit den heiligen Büchern der Inder zu vergleichen sei, ein Standpunkt, welchen sogar Görres im Anfange seiner Schriftstellerlaufbahn verficht. Als er, wie Novalis, auf Tiecks Veranlassung sich in Jakob Böhme und die übrigen Mystiker vertiefte, begann er mystisch über „die Natur in Gott" zu philosophieren, ein Ausdruck, den die spekulative Dogmatik, wie bekannt, späterhin sich angeeignet hat; als er jedoch kurz nachher zum Professor in Würzburg, dann in München im erzkatholischen Bayern zum Generalsekretär, später zum Präsidenten der Akademie der Wissenschaften und zum Wirklichen Geheimen Rat ernannt und in den Adelstand erhoben wurde, da begann die nachmals so viel besprochene „Offenbarungsphilosophie" in seiner Seele zu keimen. Bald war die Umwandlung vollzogen. Aus dem Feuergeiste war ein Höfling, aus dem Propheten ein Charlatan geworden, der durch Geheimniskrämerei, durch seltsame Programme von einer Wissenschaft, „die man bisher für unmöglich gehalten", durch den Umstand, daß er nie seine Weisheit drucken lassen, sondern sie nur mündlich mitteilen und nie ganz mitteilen wollte, sich würdig machte, einige Zeit nach dem Tode Hegels nach Berlin berufen zu werden, um der Staatsreligion in dem bestehenden christlich-germanischen Polizeistaate hilfreich Hand zu leisten und eine Staatsphilosophie zu lehren, die nach seinem eigenen Ausspruche nichts anderes als Christologie sein wollte. Bei dieser Gelegenheit geschah es, daß die junge Generation, die Linke der Hegelschen Schule, über ihn herfiel und sein mystisches Spinngewebe in tausend Fetzen zerriß.

Allein Schelling ist noch der Rationellste; er selbst wird eifrig von Franz Baader, dem wiedergeborenen Jakob Böhme, verketzert, welcher ihm vorwirft, daß er die Dreieinigkeit auf eine logische Balanzierstange stelle, besonders aber, daß er sich der Freidenkerei schuldig gemacht habe, die Existenz des bösen Geistes als persönlichen Teufels zu leugnen. Die übrigen romantischen Philosophen sprechen sich hiermit übereinstimmend aus. Schubert schreibt „Die Symbolik des Traumes", beschäftigt sich in vollem Ernste mit Traumdeuterei — für die ganze Poesie der Romantiker war ja der Traum das Ideal — und schwelgt in Somnambulismus und Geisterseherei als den höchsten Erkenntnisquellen. Die Seherin von Prevorst, mit deren Enthüllung Strauß charakteristisch genug seine Thätigkeit beginnt, spielt in jener Zeit eine wichtige Rolle. Görres endlich, der während der großen Revolution das „Triumphlied über den Fall Roms und den Untergang des heiligen römischen Reiches" angestimmt, später an dem Erwachen des deutschen Volksgeistes in dem Kampfe gegen Napoleon einen großen und ehrenhaften Antheil hatte, schrieb die „Christliche Mystik", das Buch, das die Orthodoxen aller Länder mit heiligem Schauer lasen, wälzt sich da im Blute der Märtyrer, schwelgt in den Folterqualen und der Ekstase der Heiligen, schildert, in welcher Ordnung Glorienschein, Nägelmale und die Wundenmale an der Seite sich bei den männlichen und weiblichen Heiligen zeigen, die damit begnadigt werden, und er, der vormalige Jakobiner, wirft sich vor der alleinseligmachenden katholischen Kirche aufs Gesicht, die heilige Allianz der Fürsten preisend. Man nehme die Politiker hinzu: Adam Müller, der, wie treffend gesagt worden ist, Novalis' blaue Blume in der Politik repräsentiert und Staat, Wissenschaft, Kirche und Theater zu einer seltsamen Einheit verschmelzen will; Haller, der seinen Übertritt zum Katholizismus verhehlt, um seine Ämter zu behalten, und der in seiner „Restauration der Staatswissenschaften" diese Wissenschaften auf die Theokratie gründet; Leo, gegen den Ruge seine

glänzende Polemik führte, und der in demselben Geiste wider die Humanität des Zeitalters und dessen Scheu, das Blut der Radikalen zu vergießen, eifert; Stahl, der in seiner Rechtsphilosophie die Ehe mit dem Verhältnis zwischen Christus und der Gemeinde, die Familie mit der Dreieinigkeit und das irdische Erbrecht mit dem Anrecht auf das himmlische Erbteil vergleicht — man nehme alles Dies zusammen, und man wird fühlen, daß die Romantik wie mit einem wahren Hexensabbat endet, in welchem die Philosophen die Rolle der alten Vetteln spielen, unter dem Donner der Obskuranten, unter dem wahnwitzigen Geheul der Mystiker und unter dem Geschrei der Politiker nach Polizeistaat, Klerisei und Theokratie, während die Theologie und Theosophie sich auf die Wissenschaften stürzen und sie unter ihren Liebkosungen ersticken.

I.

Derjenige, welcher aus Büchern oder durch Reisen einen Eindruck von dem heutigen Deutschland erhält, kann, wenn er auf das Deutschland, wie es vor neunzig Jahren war, zurückblickt, nicht genug über den Unterschied erstaunen. Welcher Abstand zwischen jetzt und damals! Wer sollte glauben, daß dies realistische Deutschland einst ein romantisches Deutschland gewesen sei!

Alle öffentlichen Äußerungen, alle Privatgespräche, ja selbst die Physiognomien der Städte tragen in unseren Tagen das Gepräge eines entschiedenen praktischen Sinnes. Durchwandelt man eine Straße in einer beliebigen deutschen Stadt, so begegnet man überall dem strammen, uniformierten, mit Ehrenzeichen bedeckten Militär. In den Schaufenstern der Buchhändler liegen vorwiegend Schriften aus, die ein praktisches Ziel verfolgen. Selbst Hausrat und Geschmacksgegenstände sind von dem neuen Geiste beeinflußt. Nichts kann derber und kriegerischer aussehen, als ein deutscher Galanteriewarenladen. Auf den Tafeluhren, wo sonst ein zärtlicher Ritter knieend die Fingerspitzen seiner Dame küßte, stehen jetzt Ulanen und Kürassiere in voller Uniform, Spitzkugeln hängen als Berloques an den Taschenuhren und Gewehrpyramiden bilden Leuchter. Das Metall, welches in der Mode ist, ist das Eisen. Das Wort, welches in der Mode ist, ist ebenfalls das Eisen. Jenes Volk von Dichtern und Denkern ist augenblicklich eher mit allem anderen als damit beschäftigt, zu dichten und zu philosophieren. Selbst hochgebildete Deutsche sind heutigen Tags unwissend in der

Philosophie — nicht einer von zwanzig deutschen Studenten hat in jetziger Zeit das Mindeste von Hegel gelesen, — das Interesse für Poesie in metrischer Form ist so gut wie erloschen, die politischen und sozialen Probleme erwecken hundertmal mehr Aufmerksamkeit, als die Bildungsprobleme und Rätsel des Herzens. Und dies Volk ist es, das sich einstmals in romantische Reflexionen und Träumereien verlor und seinen Repräsentanten in Hamlet sah. Hamlet und Bismarck! Bismarck und Romantik! Sicherlich hat der große deutsche Staatsmann besonders aus dem Grunde Deutschland mit sich fortzureißen vermocht, weil er dem Volke in seiner Person alle die Eigenschaften brachte, die es so lange vermißt und ersehnt hatte. Mit ihm hat die Politik die Ästhetik abgelöst. Deutschland ist Eins geworden, die Militärmonarchie hat die Kleinstaaten und mit ihnen all ihre feudalen Idyllen verschlungen, Preußen ist Deutschlands Piemont geworden und hat dem neuen Reiche seine regelrechte und administrative Geistesrichtung aufgeprägt, zur selben Zeit, wo die Naturwissenschaften die Philosophie verdrängt oder reformiert haben, und wo die nationale Idee das Humanitätsideal verdrängt oder modifiziert hat. Der Freiheitskrieg von 1813 war vorherrschend ein Produkt der Begeisterung, die Siege von 1870 waren überwiegend ein Produkt umsichtigster Berechnung.

Das Zeitalter Goethes war die Zeit der titanischen Selbständigkeit. Die großen prometheischen Geister wohnten in den verschiedenen kleinen Staaten und Städten zerstreut, formten Menschen nach ihrem Bilde und achteten nicht auf Zeus in Berlin. Jetzt ist es Zeus, der gesiegt hat, und der in der Wilhelmstraße oder zu Varzin durch allgemeinen, gleichartigen Unterricht, durch gleichartige Uniformierung und Zusammenziehen aller Kräfte in Einen Mittelpunkt Menschen nach dem Bilde des Staates, zu Staatsbürgern formt.

Jenes deutsche Volk war nur eine große, nicht zusammen-

hängende Bevölkerung. Die klassische Litteratur war das einzige, was sie verband; diese war aber zu hochgeboren, um das breite Volk durchdringen zu können. Sie diente keinem Bedürfnis, sowenig den Erfordernissen des Landes wie denen des Tages. Sie war Eigentum der Menschheit. Deshalb vermochten die geistigen Triumphe der Deutschen durchaus nicht zu verhindern, daß die Franzosen ihr Land eroberten und demütigten, brandschatzten und teilten. Deutschland hatte die Blumenkränze der Kunst, die Lorbeerkränze des Gedankenstreites gewonnen, es hatte Opern und Hymnen, Kritiken und Systeme, Lieder und Dramen, aber weder Brot noch Waffen; das sinnreichste Hirngespinst, aber keine Industrie; die schönsten Luftschlösser, aber keine Festungen. Deutschland wurde die Matte, an welcher Napoleon seine Füße abwischte, und Preußen die Schleppe, die der Kaiser von Rußland nach sich zog, wohin er schritt. Der deutsche Name wurde ein anderer Name für politisches Elend und politische Ohnmacht. Aber seit dem Anfang des Jahrhunderts hatte der Volksgeist sich in aller Stille um ein bestimmtes Ideal, um den Staat gesammelt. Schon Hegel vergötterte den Staat, setzte das Gewissen zum Besten desselben herab, behandelte ihn, als sei er Selbstzweck. Die Praxis Bismarcks hat der Lehre Hegels entsprochen. Der Staat ist nach und nach geworden, was zu Luthers Zeit die Religion, später Philosophie und Kunst gewesen sind, ein Gegenstand des Kultus und der eifrigen Pflege. Man hatte gesehen, welche Gefahren das große weltbürgerliche Gefühl und die universelle Bildung nicht ausschlossen, eher mit sich führten. An ihrer Stelle sind Spezialstudien, Fachkenntnisse, nüchternes Berechnen und praktisches Streben nach eng begrenzten Zielen getreten.

Der Stern, unter dessen Einfluß das neue Deutschland steht, ist die Idee, sich einem Ganzen einzuordnen. Sie durchdringt das Leben und die Litteratur. Der von Spielhagen zum Titel eines seiner Romane gewählte Ausdruck: „In Reih und Glied“ kann in dieser Hinsicht als die allgemeine Losung gelten. Man will das

Zerstreute sammeln und die in allzuwenig Händen angehäufte Kultur ausbreiten, man will einen großen Staat und eine große Gesellschaft gründen und fordert Resignation von dem einzelnen zum besten der Massenwirkung. Massenwirkung! Diese findet man überall in den bedeutendsten Erscheinungen des Zeitalters. Es ist der Glaube an sie, welcher der Organisation Bismarcks und der Agitation Lassalles, der Kriegskunst Moltkes und der Musik Wagners zu Grunde liegt. Sich an die Sache und den Gegenstand zu halten, was man in früheren Tagen Objektivität und Realismus nannte, haben alle Schöpfungen gemein, welche am treuesten die Zeit abspiegeln. Die Massenwirkung wird in der Litteratur von dem Verhältnis zu geschichtlichen Ideen bedingt. Das Verhältnis des einzelnen zum Staat, die Aufopferung der persönlichen Eigenmächtigkeit und Originalität, indem das Ich dem Staatswagen vorgespannt wird, steht in dieser Litteratur in scharfem Kontraste zu der Vergötterung des geistreichen Individuums mit all seinen Besonderheiten und zu der Gleichgültigkeit für alles Historische und Politische, welche der Romantik eigen war. Die Romantik war ja vorherrschend Salonpoesie und eins ihrer Ideale war und blieb die geistreiche Gesellschaft und der ästhetische Thee. (Man lese z. B. die Gespräche in Tiecks „Phantasus".)

Denn wie ganz anders sah es nicht vordem im Leben und in der Litteratur aus! Überall sehen wir das losgerissene Ich in seiner heimatlosen Willkür. Das freie unhistorische Ich ist hier der Stern. Das deutsche Reich war aus einer Menge von Kleinstaaten unter 300 Souveränen und 1500 Halbsouveränen zusammengefügt. In diesen herrscht der sogenannte aufgeklärte Despotismus des achtzehnten Jahrhunderts mit seinen kleinlichen verknöcherten Gesellschaftsverhältnissen. Der Edelmann ist Herr seiner Leibeigenen, der Hausvater Tyrann seiner Familie gegenüber; aller Enden strenge Justiz und keine Gerechtigkeit. Nirgends wirkliche, große Aufgaben für den einzelnen, daher kein Platz für das Genie. Das Theater wird die einzige Stätte,

wo der, welcher nicht von fürstlicher Geburt ist, alle Szenen des Menschenlebens durchleben kann. Deswegen die Theatermanie der Litteratur. Da es keine Gesellschaft giebt, in der man wirken konnte, nimmt alle Thätigkeit notwendig die Form entweder des Kampfes gegen die Wirklichkeit oder der Flucht aus der Wirklichkeit an. Die Flucht wird durch den Einfluß der wieder entdeckten Antike, durch die Eindrücke der Winckelmannschen Schriften vorbereitet, der Kampf durch den Einfluß der sentimental-melancholischen Dichter Englands (Richardson, Young, Sterne) und des Franzosen Rousseau, welcher als der Apostel der Natur verehrt wird, der nach Schillers Ausdruck „aus Christen Menschen wirbt".

Vor allem gilt es, der Kosmogonie jenes Sternes, der Genesis des freien, romantischen Ichs nachzuspüren. Die größten Geister Deutschlands haben alle bei der Geburt desselben Gevatter gestanden.

Das moderne deutsche Geistesleben wurde von Lessing begründet. Gedankenklar, willensstark, von dem Bedürfnis des Wirkens erfüllt, ist er überall, wo er einsetzte, ein reformatorischer Geist. Mit vollem Bewußtsein wurde er der Aufklärer und Erzieher der deutschen Gesellschaft. Sein Wesen war männliche Selbständigkeit und Kampfeslust. Sein persönliches Ideal, wie es sich in seinem Leben und seinen Werken offenbart, ist das strenge Moralprinzip der stolzen Unabhängigkeit und die alle konfessionellen Unterschiede überwindende lichte Menschenliebe. So formt er, isoliert wie er in seinem Zeitalter dastand, sein Ich zu einer Quelle des Lichts. Er wurde „der Prometheus der deutschen Prosa". Seine Großthat war es, für alle Zeiten die deutsche Bildung aus den Windeln der Theologie herauszulösen, wie Luther dieselbe aus den Windeln des Papismus gelöst hatte. Sein Leben und seine Kritik war Handlung, und das Wesen der Poesie wurde ihm auch Handlung. Er stellte menschliche Charaktere dar von dramatischer Leidenschaft bewegt! Sein sittliches Lebensideal war, entgegengesetzt der theologischen Lehre von Strafe und Belohnung, das Gute um

des Guten willen zu thun. — So wurde der Weltlauf ihm die Erziehung des Menschengeschlechts. Zwar ist bei ihm das Wort Erziehung selbst insofern pädagogisch gebraucht, als sich die Leser eine Entwickelung ohne göttlichen Erzieher nicht vorstellen konnten; doch ist die Idee der natürlichen Entwickelung ihm nicht geläufig. Die Geschichte ist ihm Geschichte der Aufklärung. Das Ich ist ihm nicht Natur, sondern reiner Geist.

Im Grunde war sein bestes Wesen der sich bildenden Gruppe der Romantiker vollständig fremd, fremder als das Wesen irgend einer anderen Größe, Schiller nicht einmal ausgenommen. Da es aber die Schüler seiner Richtung, Männer wie Nicolai, Engel, Garve, Schütz waren, welche von dem Standpunkt der Aufklärung aus die argen Feinde und rücksichtslosen Verfolger der angehenden Romantiker waren, so lag der Gedanke nahe, den großen Namen Lessings aus ihrem Bunde auszusondern. Das geschah in dem Aufsatz Friedrich Schlegels, der den großen und weiten Blick Lessings hervorhebt und im übrigen alles Gewicht auf das Unregelmäßige bei ihm legt, das kühn Revolutionäre, das Paradoxe, den kriegerischen Witz, das Unsystematische bei ihm betont und alles hervorsucht, was bei ihm als Cynismus ausgelegt werden könnte. Auf einen bloßen Heros des Verstandes konnten die Romantiker sich nicht wie auf einen Ahnen berufen; sie versuchten deshalb den Nährstoff seiner Werke als bloßes Gewürz, als Salz, das vor Fäulnis bewahrt, zu charakterisieren.

Weit mehr verdanken die Romantiker Herder. Sowohl als Fortsetzer der Sturm- und Drangperiode, wie als Aneigner der Weltpoesie stammen sie von Herder ab. In dem Geiste Herders keimte das neue Jahrhundert, wie der Geist Lessings das alte abgeschlossen hatte. Er stellt Werden und Wachsen über Denken und Handeln. Ihm ist der Mensch nicht nur ein intellektuelles und moralisches Wesen, sondern ein Stück Natur. Er liebt das Ursprüngliche und schätzt es am höchsten; er zieht die Anschauung dem

Verstande vor und will die Beschränktheit nicht durch Verstand, sondern durch Ursprünglichkeit überwinden. Der anschauende Mensch ist ihm der menschlichste. Sein eigenes Genie war Empfänglichkeit. Er erweiterte sein Ich zum Verständnis alles Ursprünglichen, begriff aber durch das Gefühl und nahm auf diese Weise die ganze Fülle des Menschlichen in seine Seele auf.

Von ihm empfangen die Romantiker das, was an ihrer Kritik am wertvollsten ist, die allseitige Empfänglichkeit, die sich als Übersetzer- und Erklärertrieb äußert; von ihm erhalten sie den ersten Impuls zur wissenschaftlichen Forschung in den Sprachen und Litteraturen des Westens und des Ostens, von ihm geht ihre Liebe zum Volkstümlichen in dem inländischen und fremden Schrifttum, wie zu spanischen Romanzen und Shakespearischen Dramen, aus. Herder verstand aus dem Ganzen wie nach ihm Goethe. Sein intuitives Verständnis der Völker wird bei Goethe geniale Intuition des Typischen in der Natur, um bei Schelling als intellektuelle Anschauung verherrlicht zu werden. Auf ihn läßt sich der Unwille der Romantiker gegen den Begriff des Zweckes zurückführen. Seine historische Auffassung führte die Ausweisung des Zweckbegriffes aus der Geschichte mit sich; das Geschehene hat Ursachen und gehorcht Gesetzen, läßt sich aber nie durch ein noch nicht Eingetretenes, durch einen Zweck erklären. Nur daß die Romantiker die Zwecklosigkeit auf das persönliche, psychologische Gebiet überführten. Ihnen ist Zwecklosigkeit ein anderer Ausdruck für die romantische Genialität: Der geniale Mensch lebt ohne bewußte Absichten; Zwecklosigkeit ist Müßiggang und der Müßiggang das Kennzeichen und Privilegium der Auserkorenen der Menschheit. Herder war von dieser Karikatur einer Weltanschauung weit entfernt. Von ihm hat aber eine neue Auffassung des genialen Ich ihre Herkunft, die Auffassung, daß das Genie das Unmittelbare sei, d. h. in einer gewissen Weise bestehe, vor aller abstrakten Begriffsbildung zu empfinden und anzuschauen. Es ist diese Auffassung des Genialen, die bei den Romantikern zur

Geringschätzung aller empirischen Methode in der Wissenschaft und zum Gutheißen der absonderlichsten Launen in der Kunst wird.

Goethe war die Erfüllung all der von Herder gegebenen Versprechen. Ihm war nicht theoretisch allein der Mensch das letzte Glied des Naturalls, sondern in seiner Dichtung standen die Menschen als Naturen da, und in seiner Forschung fand er durch Genieblick die Spuren und Gesetze der universellen Entwickelung. Sein eigenes Ich war ein Mikrokosmus und nahm sich für die begabtesten unter den jüngeren Zeitgenossen auch so aus; „Goethe ist eins mit dem Leben selbst", sagt Rahel. Und so tief war seine Kunde der Natur, so ganz war er ein lebendiger Protest gegen jeglichen Supranaturalismus, daß er dem Genie sein Gepräge des Unfaßlichen und Irrationellen raubte, indem er in „Dichtung und Wahrheit" sein eigenes Genie, das tiefste und umfangreichste des Zeitalters, als Naturprodukt, durch die Umstände entwickelt, erklärte und so den Typus der litterarischen Kritik erschuf, welche die Romantiker anstrebten.

Von Goethe kam dem jungen Geschlechte die Vorstellung von dem Recht und dem Wert der großen, freien Persönlichkeit. Er hatte immer sein eigenes Leben und dasselbe immer aus dem Vollen gelebt. Er hatte ohne irgend welche Polemik gegen bestehende gesellschaftliche Zustände die Verhältnisse, in welchen er sich befand, nach seinem persönlichen Bedürfnis umgeformt. Er wurde die Seele des jugendlichen und lebenslustigen Hofes in Weimar, und mit dem Übermut des Genies riß er diesen Kreis in einen Taumel von Vergnügungen, Festen, Landpartien, Wettläufen und Maskeraden, in einer wilden Naturfreude mit sich fort, welche durch Liebschaften bald erhellt, bald „verdüstert" ward. Jean Paul schreibt einem Freunde, daß er die weimarschen Sitten nur mündlich schildern könne. Wenn man bedenkt, daß schon das Schlittschuhlaufen dem weimarschen ehrbaren Philister ein Skandal dünkte, wird man sich nicht über den galligen Ausspruch des alten Wieland ver-

wundern, daß man es nur darauf anzulegen scheine „die bestialische Natur zu brutalisieren". So ward die sanfte und feinsinnige Kokette, Frau von Stein, zehn Jahre hindurch Goethes Muse, ward das Urbild seiner Leonore und Iphigenia. Und groß war das Ärgernis, als er das Mädchen, das ihm als Weib lieb und notwendig war, ihm als Gesellschafterin nie durch Ansprüche hinderlich wurde, in sein Haus nahm und achtzehn Jahre mit ihr lebte, ehe er seinen Bund durch kirchliche Einsegnung legitimierte.

Die Freigeisterei der Leidenschaft, ihr Freiheitsgefühl und Empörungsdrang war der Ausgangspunkt in Goethes wie in Schillers Jugenddichtungen gewesen. Dieselben werden von einer und derselben Grundstimmung titanischen Trotzes getragen. Sie sind revolutionäre Ausbrüche und revolutionäre Experimente. Goethes Schauspiel „Die Geschwister" experimentiert mit der Liebe zwischen Bruder und Schwester. Seine „Stella" schließt in ihrer ursprünglichen Gestalt wie eine Verteidigung der Doppelehe, und auf gleiche Art schildert Jean Paul im „Siebenkäs" die Bigamie als etwas, das dem Genie gestattet sei, wenn es sich durch die zuerst eingegangene Verpflichtung bedrückt fühle. „Götz" ist der tragische Untergang des genialen Individuums im Kampfe wider ein schlaffes und verderbtes Zeitalter. Schillers „Räuber" mit der Vignette „In tyrannos" und ihrem Motto von Hippokrates: „Was Arzenei nicht heilt, heilt das Eisen; was das Eisen nicht heilt, heilt das Feuer", sind eine Kriegserklärung wider die Gesellschaft. Karl Moor ist der hochherzige Idealist, der im „Kastraten-Jahrhundert" notwendig als Verbrecher zugrundegehen muß. Schillers Räuber sind keine Banditen, sondern Revolutionäre. Sie wollen nicht plündern, sondern strafen, sie scheiden sich von der Gesellschaft ab, um sich für erlittenes Unrecht an ihr zu rächen. Noch persönlicher spricht sich Schillers Empörertrotz in den Gedichten seiner ersten Periode aus, die er unter der Inspiration seines Verhältnisses zu Frau von Kalb schrieb. Sie sind in der gewöhnlichen Ausgabe

umgearbeitet und gänzlich entstellt. Man muß sie in den kritischen Ausgaben von Kurz oder Goedeke nachlesen. In dem Gedichte, welches später „Der Kampf" betitelt ward, aber ursprünglich die Überschrift „Freigeisterei der Leidenschaft" trug, heißt es:

Woher dies Zittern, dies unnennbare Entsetzen,
Wenn mich Dein liebevoller Arm umschlang?
Weil Dich ein Eid, den auch schon Wallungen verletzen,
In fremde Fesseln zwang?

Weil ein Gebrauch, den die Gesetze heilig prägen,
Des Zufalls schwere Missethat geweiht?
Nein — unerschrocken trotz' ich einem Bund entgegen,
Den die errötende Natur bereut.

O zittre nicht — Du hast als Sünderin geschworen,
Ein Meineid ist der Reue fromme Pflicht,
Das Herz war mein, das Du vor dem Altar verloren,
Mit Menschenfreuden spielt der Himmel nicht.

So wunderlich diese naive Sophistik auch klingt, so zweifelhaft es erscheinen mag, ob der Himmel sich nicht doch manchmal gestatten sollte, mit Menschenfreuden zu spielen, so unzweideutig ist hier die Tendenz, und, wie Hettner treffend bemerkt, sagt Don Carlos fast gleichlautend: „Die Rechte meiner Liebe sind älter als die Formel am Altar."

Für die junge Königin Elisabeth gab Charlotte von Kalb das Vorbild ab. Diese Dame, welche Schillers Geliebte in seiner Jugendzeit war, hatten ihre Eltern zur Eingehung einer Ehe gezwungen. Im Jahre 1784 lernte Schiller sie kennen, und noch 1788 dachten sie daran, ihr Schicksal für immer zu vereinen. Nicht lange nachdem Schiller sie verlassen, ward sie die Freundin Jean Pauls. (Karoline Schlegel nennt sie im Scherz Jeannette Pauline.) Er beschreibt sie folgendermaßen: „Sie hat zwei große Dinge, große Augen, wie ich noch keine sah, und eine große Seele." Nach seinem eigenen Geständnisse ist sie es, welche er als die

Titanide Linda Roquairol gegenüber gestellt hat. Von Linda heißt es im „Titan" (118. Zykel), sie müsse geschont werden, „nicht nur in ihrer Zartheit, sondern auch in ihrer eigenen Ehescheu, die sehr weit gehe". Sie kann nicht einmal eine Freundin an den Traualtar begleiten, sie nennt diesen den Richtplatz der weiblichen Freiheit, den Scheiterhaufen der schönsten, freiesten Liebe, und sagt, das Heldengedicht der Liebe werde dann höchstens zum Schäfergedicht der Ehe. Und vergebens hält die verständige Freundin ihr vor (125. Zykel), gewiß sei nur ihre Abneigung gegen die „Priester" an ihrer Abneigung gegen die Ehe Schuld — sei denn das Eheband etwas anderes als ewige Liebe, und halte sich nicht jede rechte für eine ewige? — man zähle ebensoviele, wo nicht mehr unglückliche Liebeshändel, als unglückliche Ehen u. s. w. Frau von Kalb schreibt selbst an Jean Paul: „Das Ködern mit dem Verführen, ach, ich bitte, verschonen Sie die armen Dinger und ängstigen Sie ihr Herz und Gewissen nicht mehr! Die Natur ist schon genug gesteinigt. Ich ändere mich nie in meiner Denkart über diesen Gegenstand. Ich verstehe diese Tugend nicht und kann um ihretwillen keinen selig sprechen. Die Religion hier auf Erden ist nichts anderes, als die Entwickelung und Erhaltung der Kräfte und Anlagen, die unser Wesen erhalten hat. Keinen Zwang soll das Geschöpf dulden, aber auch keine ungerechte Resignation. Immer lasse der kühnen, kräftigen, reifen, ihrer Kraft sich bewußten und ihre Kraft brauchenden Menschheit ihren Willen; aber die Menschheit und unser Geschlecht ist elend und jämmerlich. Alle unsere Gesetze sind Folgen der elendesten Armseligkeit und Bedürfnisse, und selten der Klugheit. Liebe bedürfte keines Gesetzes."

Es spricht ein großer und energischer Geist aus diesem Briefe. Der Sprung von hier bis zur Idee der „Lucinde" ist nicht groß, aber der Fall von hier bis zur platten Ausführung der „Lucinde" ist tief. Doch diese Ausbrüche versteht man erst recht, wenn man auf die gesellschaftlichen Verhältnisse blickt, aus denen sie hervor-

gingen, und wenn man weiß, daß sie keine vereinzelten, losgerissenen und zufälligen Anklagen, sondern durch das allgemeine Verhältnis der poetischen Naturen zur damaligen Gesellschaft bedingt sind. Das Hauptquartier und der Sammelpunkt der deutschen Klassiker war damals Weimar. Wie es zuging, daß eine so kleine Stadt in einem kleinen Herzogtum dazu werden konnte, läßt sich unschwer nachweisen. Von den zwei großen Fürsten Deutschlands war Joseph II. allzusehr von seinen rationalistischen Reformbestrebungen in Anspruch genommen, allzu eifrig um die Verstandesaufklärung besorgt, als daß er für die deutsche Poesie noch irgendwie hätte Interesse haben können, und der voltairianische Friedrich von Preußen war, wie bekannt, an Geschmack und Geistesrichtung allzu französisch, um irgend welches Interesse an den deutschen Dichtern zu nehmen. Nur die kleinen Höfe nahmen sich ihrer an: Schiller fand einen Zufluchtsort in Mannheim, Jean Paul in Gotha, Goethe residierte in Weimar. Lange Zeit war die poetische Produktion in Deutschland nicht zentralisiert gewesen. Jetzt wurde Weimar ihr Mittelpunkt. Goethe berief Herder dorthin, wo Wieland bereits seit 1772 weilte; Schiller hatte eine Anstellung in dem benachbarten Jena erhalten. Weimar war also die Stätte, wo praktisch wie theoretisch die Leidenschaft am rücksichtslosesten und vorurteilslosesten als poetisch gegenüber der Gesellschaftskonvenienz vergöttert ward. „Ach, hier sind Weiber!“ ruft Jean Paul aus, als er nach Weimar kommt, „hier ist alles revolutionär kühn und Gattinnen gelten nichts.“ Wieland nimmt seine frühere Geliebte, die Laroche, ins Haus, „um aufzuleben“. Schiller schlägt der Frau von Kalb eine gemeinschaftliche Reise nach Paris vor. So begreift man, daß Jean Paul unter dem Eindrucke von Frau von Kalbs Persönlichkeit hier in Weimar ausrufen kann: „Soviel ist gewiß, eine geistigere und größere Revolution, als die politische, und ebenso mörderisch wie diese schlägt im Herzen der Welt.“

Welche Revolution? Die Emanzipation des Gefühls vom Her-

kommen der Gesellschaft, das respektwidrige Pochen des Herzens auf sein Recht, sein Gesetzbuch als den neuen Sittenkodex zu betrachten und die Sitten nach der Sittlichkeit, zuweilen bloß nach der Neigung umzuformen. Darüber hinaus wollte man nichts, dachte man an nichts. Praktische oder soziale Reformen hatte man nicht im Auge. Das echt Deutsche zeigt sich darin, daß man sich äußerlich immer tief vor jeder Regel beugte, über welche man sich offen hinwegsetzte, oder welcher man sich heimlich entzog. Nicht nur betont z. B. der ältere Goethe in direkten Gesprächsauslassungen beständig die Aufrechterhaltung der bestehenden Formen des Zusammenlebens der Geschlechter als absolut notwendig für die Kultur, sondern durchgehends sprach man in seinen Schriften revolutionäre Ideen aus, denen man selbst mehr oder minder beistimmte, und widerrief sie dann am Schlusse, indem der Held entweder sein Unrecht bekennt, oder sich selbst umbringt oder für seinen Trotz gestraft wird oder damit endet, daß er entsagt (wie Karl Moor, Werther, Tasso, Linda), gerade wie die ketzerischen Verfasser im Mittelalter am Schlusse eine Notiz hinzufügten, daß alles, was in dem Buche stehe, selbstverständlich in Übereinstimmung mit den Satzungen der heiligen allgemeinen Mutter Kirche aufzufassen sei.

In diesen Kreis begabter Frauen zu Weimar tritt während ihres Besuches in Deutschland Frau von Staël, „der Sturm im Unterrocke", wie man sie genannt hat. Sie nimmt sich unter ihnen wie ein wilder, fremdartiger Vogel aus. Welcher Unterschied zwischen ihren Tendenzen und den Sympathien jener Frauen! Bei ihnen ist alles persönlich, bei ihr ist schon alles sozial. Sie ist öffentlich aufgetreten, sie liefert Schlachten für große gesellschaftliche Reformen. Diese deutschen Frauen aus der Humanitätsepoche sind, selbst wo sie am weitesten gehen, dafür zu idyllisch angelegt. Für Frau von Staël gilt es, das Leben politisch umzuformen, für jene gilt es, das Leben poetisch zu gestalten. Der Gedanke, einem Napoleon den Handschuh hinzuwerfen, hätte keiner von ihnen jemals einfallen

können. Welch unpassender Gebrauch eines Damenhandschuhs, eines Liebespfandes! Nicht auf die Menschenrechte, sondern auf die Rechte des Herzens verstehen sie sich, und sie bekämpfen nicht das Unrecht des Lebens, sondern dessen Prosa. Das Verhältnis zwischen der Gesellschaft und dem genialen Individuum nimmt hier nicht, wie in Frankreich, die Form eines Kampfes zwischen individueller, revolutionärer Freiheit und sozialer, traditioneller Notwendigkeit an, sondern die Form eines Kampfes zwischen den Wünschen des einzelnen als Poesie und zwischen Politik und Gesellschaftsregel als Prosa. Daher der romantischen Litteratur unablässiges Preisen der Fähigkeit und der Kraft, zu wünschen, ein Thema, auf welches besonders Friedrich Schlegel häufig zurückkommt. Es ist in Wirklichkeit die einzige nach auswärts gerichtete Kraft, welche man besitzt, die Ohnmacht selber als Kraft aufgefaßt. Wir finden dieselbe Bewunderung des Wünschens in Kierkegaards „Entweder — Oder": „Deshalb ist Öhlenschlägers „Aladdin" so erfrischend, weil dies Gedicht eine geniale, kindliche Kühnheit in den abenteuerlichsten Wünschen hat. Wie viele haben wohl in unserer Zeit wahrhaft den Mut, zu wünschen! ꝛc ꝛc" Kindlichkeit und abermals Kindlichkeit! Aber wer kann sich darüber wundern, daß der Wunsch, die Mutter der Religionen und der Ausdruck der Unthätigkeit, das Stichwort der Romantiker ward? Der Wunsch ist hier Poesie, die Gesellschaft Prosa. Erst aus diesem Gesichtspunkte versteht man auch die klarsten und geläutertsten Werke der großen deutschen Dichter. Goethes „Tasso" mit seinem Kampfe zwischen Staatsmann und Dichter, d. h. zwischen Wirklichkeit und Poesie, mit seiner Schilderung des Gegensatzes zwischen den beiden, die einander ergänzen und nur ungleich sind, „weil die Natur nicht einen Mann aus ihnen beiden formte", ist trotz seiner kristallklaren Form und seiner hart erkämpften Resignation ein Produkt derselben langen Gärung, welche der romantischen Schule all ihre Fermente überliefert. „Wilhelm Meister" hat kein anderes Sujet. Auch dies Werk schildert die langsame, stufenweise Versöhnung und Ver-

schmelzung des poetischen Ideals mit der realen Wirklichkeit. Allein nur die größten Geister vermochten diese Höhe zu erreichen, die große Schar hervorragender, aber unklar strebender Geister verblieb in der Disharmonie. Und je mehr die Poesie sich jetzt ihrer als Macht bewußt ward, je mehr der Dichter sich in seiner Würde fühlte, und die Litteratur eine kleine Welt für sich mit ihren besonderen Fachinteressen wurde, destomehr nahm der Kampf gegen die Wirklichkeit die untergeordnete Form eines Kampfes gegen das Philistertum an. Es wird daher nicht die Aufgabe der Poesie, das ewige Recht der Freiheit gegenüber der Tyrannei der äußeren Verhältnisse geltend zu machen, sie macht sich selbst als Poesie gegenüber der „Prosa" des Lebens geltend. Dies ist die germanische, die deutsch-nordische, d. h. die litterarisch reflektierte Auffassung der Befreiungsthat der Poesie.

„Man muß sich erinnern", sagt Kierkegaard (in seiner Abhandlung über den Begriff der Ironie), „daß Tieck und die ganze romantische Schule in ein Verhältnis zu einer Zeit traten oder zu treten glaubten, in welcher die Menschen gleichsam gänzlich verknöchert waren in den endlichen sozialen Verhältnissen. Alles war vollkommen und beschlossen in einem göttlichen chinesischen Optimismus, welcher keine vernünftige Sehnsucht unbefriedigt und keinen vernünftigen Wunsch unerfüllt ließ. Die herrlichen Grundsätze und Maximen der Sitte und des Herkommens waren Gegenstand einer frommen Gottesverehrung; alles war absolut, selbst das Absolute; man enthielt sich der Polygamie, man ging mit spitzen Hüten einher, alles hatte seine Bedeutung. Jeder fühlte nach Verhältnis seiner Stellung mit nüancierter Würde, wieviel er beschaffte, von wie großer Bedeutung sein unermüdliches Streben für ihn selbst und das Ganze war. Man lebte nicht quäkerhaft leichtsinnig, ohne auf Stunde und Glockenschlag zu achten, solche Gottlosigkeit suchte sich vergebens einzuschleichen. Alles ging seinen ruhigen, seinen abgemessenen Gang, selbst der, welcher auf Freiersfüßen ging;

denn er wußte ja, daß er auf gesetzlicher Bahn wandelte und einen höchst ernsthaften Schritt unternahm. Alles geschah nach dem Glockenschlage. Man schwärmte am St. Johannestage in der Natur, man war zerknirscht im Gefühl seiner Sünden am Buß- und Bettage, man verliebte sich, wenn man sein zwanzigstes Jahr vollendet hatte, man ging um zehn Uhr zu Bette. Man verheiratete sich, man lebte für seine Häuslichkeit und für seine Stellung im Staate; man bekam Kinder und Familiensorgen; man stand in seiner vollen Manneskraft, wurde höheren Ortes in seiner segensreichen Thätigkeit bemerkt, verkehrte freundschaftlich mit dem Prediger, unter dessen Augen man episch all die schönen Züge zu einem ehrenvollen Nachruf vollbrachte, den er, wie man wußte, dereinst gerührten Herzens vergebens hervorzustammeln bemüht sein würde; man war Freund in des Wortes wahrer und aufrichtiger Bedeutung, ein wirklicher Freund, wie man wirklicher Kanzleirat war."

Mir scheint diese Schilderung an sich nicht besonders der Zeit angepaßt zu sein. Abgesehen davon, daß man jetzt keine spitzen, sondern runde Hüte trägt, weiß ich nicht, weshalb sie 1886 minder gut auf uns passen sollte, als zu jeder anderen Zeit. Sie charakterisiert nicht bestimmter ein Zeitalter, als ein anderes. Nein, das Eigentümliche liegt hier nur in der Auffassung der begabten Geister, der Romantiker, von der Spießbürgerlichkeit. Sie faßten sie philosophisch als das Endliche, intellektuell als das Beschränkte auf, nicht moralisch wie wir, wenn wir sie als das Erbärmliche betrachten. Sie machten ihr gegenüber ihre eigene unendliche Sehnsucht geltend. Ihrer Prosa stellten sie ihre jugendliche Poesie gegenüber; wir stellen gegen ihre Jämmerlichkeit unseren Manneswillen. Als allgemeine Regel gilt also, daß sie mit ihrer Sehnsucht und ihren Gedanken aus der Gesellschaft und der Wirklichkeit flüchteten. Ausnahmsweise machten sie jedoch, wie schon angedeutet, hin und wieder den Versuch, wenn nicht ihre Ideen im Leben zu verwirklichen, so doch zu skizzieren, wie sie sich die Lösung des Rätsels dachten, wie die Wirk-

lichkeit solchergestalt umgeformt werden könnte, daß sie ohne Rest in der Poesie aufginge.

Nicht daß hier ein Funke von Entrüstung oder von einer Initiative aufblitzte, wie bei französischen Schriftstellern auf diesem Gebiete, z. B. bei George Sand, aber man amüsiert sich damit, revolutionäre oder mindestens skandalöse Ideen zu entwerfen.

Was Goethe für sich erreicht hatte, private und gesellschaftliche Verhältnisse seiner Umgebung nach dem Maße seiner Persönlichkeit zuzuschneiden, das wurde für die neue Generation der Ausgangspunkt. Man fing in der Jugend schon an, die Welt unter dem Gesichtspunkt Goethes anzuschauen. Und dann machte man aus dem Maß von Freiheit, das er sich erkämpft und aus den Bedingungen, deren er bedurft hatte, um die volle Entfaltung seiner Kräfte und Fähigkeiten zu erlangen, das Durchschnittsmaß oder richtiger das Minimum, das jedes noch so winzige Talent bedürfe. Man verwandelte die Erfordernisse seines Naturells in eine Doktrin, nahm seinen Wilhelm Meister als Vorbild, übersah die Resignation, die er sich mühsam eingeübt, und die Opfer, die er gebracht hatte, und stellte nicht allein die Lehre von dem unbedingten Recht der Leidenschaft auf, sondern predigte mit nüchterner Liederlichkeit und pedantischer Frivolität die Emanzipation der Sinne. Denn noch ein ganz anderes Element als jene mächtige Selbstbehauptung Goethes machte hier ihren Einfluß geltend, und dies Nebenelement war die Berliner Atmosphäre. Die freie Menschlichkeit Goethes wurde in Berlin mit dem spöttischen, antichristlichen Geiste, der von dem Hofe Friedrich des Großen sich verbreitet, und mit der Sittenlosigkeit, deren Beispiel der Hof seines Nachfolgers gegeben hatte, reichlich versetzt.

Doch nicht nur positiv durch die Freigeisterei der Leidenschaft, auch negativ durch den bewußten Gegensatz, in welchen Goethe und Schiller in ihren späteren Jahren sich zu ihrem eigenen Zeitalter

stellten, bahnten sie der Romantik die Wege. Die Wirklichkeitsscheu der Romantiker findet sich in anderer Form schon bei ihnen vor.

Man weiß, bis zu welchem Punkte die Interesselosigkeit für die politische Wirklichkeit bei dem größten Dichtergeiste der Epoche ging. Ein paar bekannte Anekdoten können als Beweis dafür dienen, wie bei ihm das parteilose wissenschaftliche Interesse an die Stelle des persönlichen politischen Interesses treten mußte. Von seiner Teilnahme an dem Feldzuge gegen Frankreich während der Revolution gebraucht er den Ausdruck, daß er seine Zeit dort benutzt habe, um verschiedene Phänomene der „Farbenlehre" und des „persönlichen Mutes" zu studieren. Nach der Schlacht bei Jena schreibt Knebel von ihm und sich: „Goethe war die ganze Zeit mit seiner Optik beschäftigt. Wir studieren hier unter seiner Anleitung Osteologie, wozu es passende Zeit ist, da alle Felder mit Präparaten besäet sind." Die Leichen seiner gefallenen Landsleute begeisterten ihn nicht zu Oden oder Elegien, er skelettierte sie und präparierte die Knochen. Und als der einundachtzigjährige Goethe gleich nach der Julirevolution einen Bekannten mit dem Ausrufe empfing: „Nun, was sagen Sie zu dem großen Ereignisse? Der Vulkan ist zum Ausbruch gekommen!" und der betreffende mit einem Herzenserguſse über die Vertreibung der königlichen Familie antwortete, wies Goethe das Mißverständnis zurück: er hatte von dem gerade in der Akademie ausgebrochenen wissenschaftlichen Streite zwischen Cuvier und Geoffroy de Saint-Hilaire gesprochen.

Dergleichen macht es einem auch verständlich, wie Goethe sich als Dichter den Zeitbewegungen so fern halten konnte. Daß er während des Kampfes mit Napoleon keine patriotischen Kriegslieder schrieb, hat freilich auch seine gute Seite, die man nicht übersehen darf: „Kriegslieder schreiben und im Zimmer sitzen, das wäre meine Art gewesen! Aus dem Biwak heraus, wo man nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hört: da hätte ich es mir gefallen lassen! Aber das war nicht mein Leben und nicht meine

Sache, sondern die von Theodor Körner. Ihn kleiden seine Kriegslieder auch ganz vollkommen. Bei mir aber, der ich keine kriegerische Natur bin und keinen kriegerischen Sinn habe, würden Kriegslieder eine Maske gewesen sein, die mir sehr schlecht zu Gesicht gestanden hätte. Ich habe in meiner Poesie nie affektiert." Der starke Drang, nur zu behandeln, was er selbst erlebt hatte, führte Goethe dazu, sich hier zurückzuhalten, wie er ja überhaupt nach seinem Ausspruche alles Historische für „das undankbarste und gefährlichste Fach" hielt.

Die reine Humanität ist sein Ideal, wie das der ganzen Periode; das Privatleben verschlingt alles. All die gewaltigen Kämpfe des achtzehnten Jahrhunderts und der Aufklärungszeit bleiben, in Übereinstimmung mit dem idealistischen Naturell der Deutschen, auf den Bildungsprozeß des Individuums beschränkt. Aber die reine Humanität ist nicht bloß Abwendung vom Historischen, sondern überhaupt Interesselosigkeit für den Stoff als Stoff. In einem seiner Briefe an Goethe bemerkt Schiller, daß zwei Dinge vom Dichter und Künstler verlangt werden müßten, erstlich, daß er sich über das Wirkliche erhebe, und sodann, daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibe. Und dies entwickelt Schiller genauer so, daß der Künstler, welcher inmitten ungünstiger, formloser Verhältnisse steht und deshalb die Wirklichkeit verläßt, leichtlich zugleich die Sinnenwelt verläßt und abstrakt, ja, wenn sein Verstand schwach ist, sogar phantastisch wird; oder, wenn er sich umgekehrt an die Sinnenwelt hält, leicht bei dem, was bloß wirklich ist, stehen bleibt, und, wenn seine Phantasie gering ist, sklavisch und gemein wird. In diesen Worten ist gleichsam die Wasserscheide enthalten, welche die deutsche Litteratur jenes Zeitalters trennt. Auf der einen Seite steht die Goethe-Schillersche unpopuläre Kunstpoesie und ihre Fortsetzung in den Phantastereien der Romantiker, auf der anderen Seite die reine Unterhaltungslitteratur, welche auf dem Boden der Wirklichkeit, aber einer spießbürgerlichen Wirklichkeit steht, und deren

bekannteste Vertreter Lafontaines spießbürgerlich-sentimentale Romane und Schröders, Ifflands, Kotzebues volkstümlich-prosaische Familiendramen sind. Daß diese Spaltung eintrat, war ein Unglück für die deutsche Litteratur. Aber trat auch die Losreißung der guten Litteratur von der Wirklichkeit erst bei den Romantikern in abschreckender Gestalt hervor, so darf man doch nicht vergessen, daß die Spaltung viel weiter zurückliegt, und daß Kotzebue schon ebensosehr Schillers und Goethes Gegenpol war, wie später derjenige der Romantiker. Eine Anekdote aus jener Zeit ist geeignet einen lebendigen Eindruck hiervon zu geben.

Eines Tages in der ersten Frühlingszeit des Jahres 1802 war die kleine Stadt Weimar in größter Aufregung über ein in allen Häusern und Kellern besprochenes und beklatschtes Ereignis. Man hatte lange gewußt, daß eine besondere Festlichkeit im Werke sei. Es hieß, daß ein sehr berühmter und angesehener Mann, der Präsident von Kotzebue, unter der Hand sich an den Bürgermeister gewandt habe, um die Überlassung des kürzlich neu dekorierten Rathaussaales zu erlangen. Die vornehmsten Damen der Stadt hatten seit einem Monat nichts anderes gethan, als Kostüme nähen zu lassen und sie anzuprobieren. Man wußte, daß Fräulein von Imhof fünfzig Goldgulden für ihr Gewand ausgegeben. Man hatte mit Verwunderung einen Bildschnitzer und einen Vergolder einen merkwürdigen Helm und eine Fahne bei hellichtem Tage über die Straße tragen sehen. Wozu sollten diese Sachen gebraucht werden? Wollte man auf dem Rathause Komödie spielen? Man wußte, daß eine riesige Glockenform aus Pappe, die aussehen sollte, als wäre sie gemauert, in der Stadt bestellt worden sei. Wozu sollte sie benutzt werden? Bald war es kein Geheimnis mehr. Kotzebue, der berühmte Verfasser von „Menschenhaß und Reue", war nach seiner auf einem ungerechten Verdacht beruhenden Verbannung nach Sibirien mit russischen Rubeln und einem Adelsdiplom ausgestattet in seine Vaterstadt Weimar heimgekehrt, um in

Goethes und Schillers Bunde der Dritte zu sein. Es war ihm gelungen, bei Hofe empfangen zu werden. Jetzt galt es für ihn, Einlaß in Goethes Kreis zu erlangen, der ein Hof wie der andere, und zu welchem der Zutritt noch schwieriger war. Eine geschlossene Gesellschaft, die, für welche Goethe seine unsterblichen Gesellschaftslieder gedichtet, kam einmal wöchentlich bei dem Dichter zusammen. Kotzebue ließ sich von den Damen dieses Kreises vorschlagen, aber Goethe fügte den Gesellschaftsstatuten eine Bestimmung hinzu, welche den Eindringling ausschloß. Nun beschloß Kotzebue, um sich zu rächen, Schiller auf eine Weise zu feiern, welche, wie er hoffte, Goethe einen gründlichen Ärger bereiten würde. Dieser hatte soeben einige persönliche Ausfälle gegen die Brüder Schlegel in Kotzebues auf dem Weimarer Theater aufgeführtem Stücke „Die deutschen Kleinstädter" gestrichen. Kotzebue wollte daher, um mit dem Theater zu rivalisieren, eine große Vorstellung zu Ehren Schillers auf dem Rathause geben. Szenen aus seinen Stücken sollten aufgeführt, und zuletzt sollte „Das Lied von der Glocke" dargestellt und vorgetragen werden. Wenn Kotzebue dann als Meister mit dem Schurzfell am Ende des Gedichtes die Pappform mit seinem Hammer entzwei schlüge, sollte darin nicht eine Glocke, sondern Schillers Büste erscheinen. Man hatte jedoch die Rechnung ohne den Wirt, d. h. ohne Goethe, gemacht. In Weimar befand sich nur eine Büste Schillers. Diese stand in der Bibliothek. Als man am letzten Tage hinschickte, um sich dieselbe leihweise zu erbitten, erhielt man zur größten Verwunderung die Antwort, daß das Verlangen leider abgeschlagen werden müsse, da noch nie, so lange die Welt stehe, eine zu einer Festlichkeit benutzte Gipsbüste in demselben Zustande, in welchem sie verliehen worden, zurückgekommen sei. Und was glich der Verwunderung und Wut der verbündeten Armee, als die Zimmerleute, welche mit Brettern, Pfählen und Latten zum Rathause hinmarschiert kamen, den Saal verschlossen fanden und von Bürgermeister und Rat den Bescheid erhielten,

daß man den Saal, da er ganz neu eingerichtet und dekoriert worden sei, zu einem so tumultuarischen Vorhaben nicht hergeben könne. Dies ist nur eine Kleinstädter-Anekdote und ein Sturm im Wasserglase. Aber was merkwürdig ist und den Kern dieses Ereignisses ausmacht, ist die Thatsache, daß sowohl Herder wie Wieland vollständig von Kotzebue gewonnen waren, und daß jener ganze Kreis der feinsten adligen Damen, Fräulein Egloffstein, die schöne, später von Gentz bewunderte Hofdame und Dichterin Amalie von Imhof, welche bei dieser Gelegenheit ihre fünfzig Goldgulden zu beklagen hatte, und alle übrigen adligen Damen, die bisher Goethes Ruhm gefeiert hatten, jetzt in ihrem Zorne von ihm abfielen und aus Goethes Lager in das Kotzebuesche übergingen. Ja, die Gräfin Einsiedel, welche Goethe beständig ausgezeichnet hatte, wurde von jetzt an seine offene Feindin. So wenig tief war die klassische Bildung in diese höchsten, durch Geist und gesellschaftliche Stellung hervorragenden Kreise eingedrungen, und so mächtig war noch der, welcher in seinen litterarischen Erzeugnissen in direkter Beziehung zum wirklichen Leben stand und seine Stoffe seiner Umgebung entnahm.

Es hatte zwar eine Zeit gegeben, wo Goethe und Schiller selbst Naturalisten gewesen waren. Sie hatten beide mit einem unruhigen, gärenden Wirklichkeitsdrange begonnen. Sie hatten beide der Natur und dem Gefühl in ihren ersten Schöpfungen freien Spielraum gelassen, Goethe in „Götz" und „Werther", Schiller in den „Räubern". Aber als „Götz" Veranlassung zu Ritter- und Räuberromanen gab, „Werther" zu faktischen und litterarischen Selbstmorden, „die Räuber" zu Erzeugnissen wie „Abällino, der große Bandit", und als das große Publikum nur geringen Unterschied zwischen den Originalen und den Nachahmungen machte, zogen die großen Dichter sich von der Konkurrenz zurück. Ihr Interesse für den Stoff verlor sich über dem Interesse für die Form. Das Studium der Antike führte sie beide dahin, ausschließlich

Gewicht auf die künstlerische Idealität zu legen. Ein Publikum, das sie verstand, geschweige ein Volk, das ihnen Stoffe vorlegen, Ansprüche an sie stellen, sozusagen Bestellungen bei ihnen machen konnte, fanden sie nicht vor. Dazu war das deutsche Volk noch allzuweit zurück. Als Goethe von Weimar aus versucht, etwas für Schiller zu thun, begegnet er überall der Auffassung, daß dieser mit seiner bewegten und leichtsinnigen Mannheimer Jugend, mit seiner Vergangenheit als politischer Flüchtling, und namentlich bei seiner völligen Armut, ein Schriftsteller von ungünstigen Antezedentien sei. Während des Xenienkampfes 1797 werden die beiden Dichter durchgehends als zwei Litteraten von zweifelhafter Begabung behandelt. Napoleons Anerkennung Goethes, der Umstand, daß jener ihn zu sehen und zu sprechen wünschte, das Wort: „Voilà un homme!“ stärkten erheblich sein Ansehen in Deutschland. Ein preußischer Stabsoffizier, der zu jener Zeit bei Goethe in Einquartierung lag, hatte noch niemals dessen Namen gehört. Als die Gesamtausgabe von Goethes Schriften unternommen werden soll, klagt der Verleger in seinen Briefen bitterlich über den geringen Absatz. Die Werke des illegitimen Schwagers des Dichters, Vulpius, des Verfassers des „Rinaldo Rinaldini“, erfreuten sich eines weit besseren. Ja, mit einem europäischen Lieblingsstücke wie Kotzebues „Menschenhaß und Reue“ vermögen „Tasso“ und „Iphigenie“ so wenig zu wetteifern, daß Goethe selbst erzählt, sie würden in Weimar nur jedes dritte, vierte Jahr einmal gegeben. Sichtbar genug hat der Unverstand des Publikums die großen Dichter vom profanen Wege hinweg auf die Bahn des Ruhmes getrieben, allein umgekehrt ist auch die antikisierende Richtung, welche sie einschlugen, eine steigende Ursache ihrer Unpopularität gewesen. Von Goethes Werken hatten eigentlich nur zwei entschiedenen Erfolg: „Werther“ und „Hermann und Dorothea“. Letztere idyllische Dichtung dämpfte die Erbitterung über „Die Wahlverwandtschaften“, die man durch-

gehends als eine Verteidigung der Immoralität und einen Angriff auf die Ehe betrachtete.

Wie benehmen sich nun die beiden großen Dichter, indem sie ihrer Umgebung den Rücken wenden? Goethe macht seine eigenen Bildungskämpfe zum Gegenstande dichterischer Gestaltung und Behandlung. Aber da er, so lange er sich in die moderne Individualität vertieft, niemals die Einfachheit und Schönheit der alten Griechen erreichen kann, scheidet er das Individuelle aus, wird Symboliker und Allegoriker, schreibt „Die natürliche Tochter", in welcher die Personen nur nach ihrem Stande als König, Weltgeistlicher u. s. w. bezeichnet sind, verfaßt die antikisierenden Studien Achilleis, Pandora, Paläophron und Neoterpe, Epimenides und den zweiten Teil des Faust. Er beginnt die griechische Mythologie ungefähr so zu behandeln, wie sie in der klassischen französischen Litteratur benutzt wurde, nämlich als eine allgemein verständliche Bildersprache. Er behandelt nicht mehr, wie im ersten Teile seines Faust, das Individuum als Typus, sondern stellt Typen auf, die für Individuen gelten sollen. Seine eigene Iphigenie ist ihm jetzt zu modern. Die Neigung zur Allegorie, welche Thorwaldsens Kunst vom Leben entfernt, nimmt bei ihm immer mehr überhand. Auf dieselbe Weise behauptet er in seinen kunsthistorischen Schriften beständig, daß es nicht auf die Naturwahrheit, sondern auf die Kunstwahrheit ankomme, und zieht als Kunstrichter idealistische Manieriertheit, wie die, welche sich in seinen eigenen Zeichnungen (in seinem Hause zu Frankfurt) findet, linkischer aber frischer Natürlichkeit vor. Als Theaterdirektor verfährt er nach denselben Prinzipien: das Feierliche und Würdevolle ist ihm alles. Er verbündet sich mit dem konventionellen Stil bei Calderon und Alfieri, Racine und Voltaire. Seine Schauspieler sollen, wie die antiken, sich als lebende Statuen präsentieren; dem Publikum die Seite oder den Rücken zuzuwenden, nach dem Hintergrunde zu sprechen, ist ihnen untersagt. Er läßt, der modernen lebendigen Mimik zum Trotz,

Schauspiele mit Masken aufführen. Er bringt, trotz des widerstrebenden allgemeinen Urteiles, A. W. Schlegels „Ion" zur Aufführung, eine elegante, aber nicht lebensfähige Bearbeitung des euripideischen Dramas, welche durch das Beispiel der „Iphigenie" hervorgerufen worden war. Ja, er setzt es durch, um „der elenden Partei" Kotzebues zu trotzen und dieselbe gründlich zu ärgern, daß Friedrich Schlegels „Alarkos", dieses klägliche Machwerk, das den Eindruck der Arbeit eines talentlosen Schulknaben macht, in Weimar über die Bühne geht. Als Grund giebt er an, daß er dadurch Gelegenheit finde, die Schauspieler im Versvortrage zu üben. In solchem Grade opfert er allmählich alles der äußeren Kunstform auf.

Ist es nun aber leicht zu sehen, wie Goethe die Einseitigkeit der Romantiker durch die seinige vorbereitet hat, so scheint es schwieriger, das Gleiche bei Schiller nachzuweisen. Seine Dramen nehmen sich ja wie Weissagungen wirklicher Ereignisse aus. In den „Räubern" gärt schon die Wildheit der französischen Revolution (das Stück verschaffte bekanntlich dem „Monsieur Gille" später den Titel eines Ehrenbürgers der französischen Republik), und, wie Gottschall bemerkt, „im Fiesko spiegelt sich der 18. Brumaire, im Posa die Beredsamkeit der Gironde, im Wallenstein der cäsarische Soldatengeist, in der Jungfrau und im Tell der Aufschwung der Befreiungskriege". In Wirklichkeit aber läßt Schiller doch nur in seinen ersten Dramen sich ohne Nebengedanken und Nebenabsicht von seinem Stoffe inspirieren. Bei allen späteren fühlt jeder Kenner, in welchem Grade die Sujets aus rein formalen Gesichtspunkten ergriffen und gewählt worden sind. Henrik Ibsen machte mich einmal in betreff der „Jungfrau von Orleans" darauf aufmerksam, daß dies Werk nicht „erlebt", nicht aus starken, selbsterlebten Eindrücken hervorgegangen, sondern konstruiert worden sei, und Hettner hat dies Verhältnis für sämtliche späteren Werke nachgewiesen. Seit dem Jahre 1798 führt Schillers Bewunderung

der antiken Tragödie ihn dahin, überall Surrogate für den antiken Schicksalsglauben zu suchen. Der Nemesisgedanke beherrscht den „Ring des Polykrates", den „Taucher", „Wallenstein". „Maria Stuart" ist nach dem Vorbilde von Sophokles' „König Ödipus" geschrieben und der Stoff mit Rücksicht darauf gewählt, ein Sujet zu finden, in welchem das tragische Schicksal wie ein Richterspruch im voraus feststehend sei, so daß das Stück nur analytisch entwickelt, was von Anbeginn gegeben ist. „Die Jungfrau von Orleans", welche so romantisch scheint, ist als Stoff gewählt, weil Schiller einen Vorwurf haben wollte, bei welchem nach antiker Art eine unmittelbare Botschaft des Gottes die menschliche Seele ergriffe, so daß man ein unmittelbar sinnliches Eingreifen der Gottheit empfände, und der Mensch, welcher das Werkzeug der Gottheit würde, in echt griechischer Weise gleichzeitig seiner menschlichen Schwäche erliegen könnte. Lange hatte Schiller, sowenig musikalisch er war, in Übereinstimmung mit dieser seiner abstrakten Richtung die Oper auf Kosten des Schauspiels gepriesen und die Behauptung aufgestellt, daß der Chor der Alten weit imposanter sei, als der moderne tragische Dialog. In der „Braut von Messina" liefert er dann ein Schicksalsdrama, das von Anfang bis Ende eine sophokleische Studie ist. Ja, nicht einmal in „Wilhelm Tell" ist der Gesichtspunkt modern, im Gegenteil in jeder Beziehung rein hellenisch. Der Stoff ist nicht dramatisch, sondern episch aufgefaßt. Der einzelne steht nicht mit scharf ausgeprägter Eigentümlichkeit da. Es ist nur ein Zufall, welcher Tell aus der Masse hervorhebt und ihn an die Spitze der Bewegung stellt. Er ist, wie Goethe sagt, „eine Art Demos". Es handelt sich daher in dem Stücke nicht um den Kampf großer geschichtlicher Gegensätze; die Rütlimänner haben kein Freiheitspathos, und nicht die Freiheits- oder Staatsidee ruft den Aufstand hervor. Es sind Privatideen und Privatinteressen, Eingriffe in das Eigentum und in die Familie, wie in den übrigen Dramen persönlicher Ehrgeiz und dynastische Zwecke, welche die Triebräder

der Handlung oder vielmehr der Begebenheit bilden. Es liegt den Bauern ausdrücklich nicht an der Eroberung neuer Freiheiten, sondern, wie es heißt, an der Aufrechterhaltung alter ererbter Sitten. Ich möchte bezüglich dieses Punktes auf Lassalle verweisen, welcher in der interessanten Vorrede zu seinem Drama „Franz von Sickingen" diese Ansicht näher entwickelt.

So sehen wir also, daß selbst wenn Schiller, der vorwiegend politische und historische unter Deutschlands Dichtern, sich am meisten mit Geschichte und Politik abzugeben scheint, er nichtsdestoweniger verhältnismäßig abstrakt und idealistisch zu Werke geht, und so darf wohl als bewiesen gelten, daß der sogenannte Subjektivismus und Idealismus, die Scheu vor der Geschichte und der äußeren Wirklichkeit, das Charaktermerkmal der ganzen Litteratur jener Zeit ist.

Doch der Herdersche, Goethesche und Schillersche Geist ist nur einer von den beiden Hauptfaktoren der Romantik. Der zweite ist Fichtes Philosophie. Es war die Fichtesche Lehre vom Ich, welche dem romantischen Selbst das Gepräge und den Schwung gab. Die Sätze: Alles was ist, ist für uns; Was für uns ist, kann nur durch uns sein; In der Wirksamkeit des Ichs ist alles Sein, sinnliches wie unsinnliches, beschlossen — erhielten, wenn sie aus dem metaphysischen Gebiete auf das psychische überführt wurden, eine ganz neue Deutung. Das absolute Ich verlangt, da es alle Realität enthält, daß das Nicht-Ich, welches es setzt, in Übereinstimmung mit ihm selbst stehen solle, und ist nur das unendliche Streben, seine Schranken zu durchbrechen. Dies Resultat der Wissenschaftslehre ist das, was bei dem jungen Geschlechte zündete. Unter dem absoluten Ich verstand man (wie Fichte selbst im Grunde, aber auf sehr verschiedene Weise) nicht die Idee der Gottheit, sondern das menschliche, das denkende Wesen, und der neue Freiheitsdrang, die Alleinherrschaft und Selbstherrlichkeit des Ichs, welches mit der Willkür eines unumschränkten Monarchen die ganze äußere Welt dem eigenen Selbst gegenüber in ein Nichts verschwinden läßt, dieser Freiheits-

rausch kommt in einer sonderbar willkürlichen, ironischen und phantastischen Schar junger Genies, Halb- und Viertelgenies, zum Ausbruch. Die Sturm- und Drangperiode, in welcher die Freiheit, in der man schwelgte, die Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts war, wiederholt sich in feineren und abstrakteren Formen, und die Freiheit, in der man schwelgt, ist die Willkür des neunzehnten Jahrhunderts.

Die Lehre Fichtes von dem die Welt setzenden, weltschöpferischen Ich stand im heftigen Gegensatz zum „gesunden Menschenverstande". Eben dieses war in den Augen der Romantiker ein Hauptvorzug. Die Wissenschaftslehre war wissenschaftliche Paradoxie, und das Paradoxon war die Blüte des Gedankenlebens. Endlich war der Grundgedanke dieser Lehre ebenso radikal wie paradox. Sie hatte sich unter dem Eindruck von dem Versuche gebildet, den die große französische Revolution gemacht hatte, die ganze geschichtlich gewordene gesellschaftliche Ordnung in den Vernunftstaat zu verwandeln. Die Alleinherrschaft des Ich, das war die Weltverfassung, welche Fichte begriff, und deshalb fand die Romantik in der Ichlehre den Hebel, mit welcher sie die Welt aus den Angeln heben zu können glaubte.

Schon bei Fichte beginnt die romantische Vergötterung der Phantasie. Er erklärte die Welt durch ein unbewußtes, jedoch dem Denker begreifliches Thun des zugleich freien und gebundenen Ichs. Dies Thun ist ein Akt der schöpferischen Einbildungskraft. Erst durch diese wurde also die Welt, die wir durch die Sinne auffassen, für uns eine wirkliche Welt. Aus der schöpferischen Einbildungskraft geht bei ihm die ganze Wirksamkeit des menschlichen Geistes hervor; denn die Einbildungskraft ist, als das sich selbst hervorbringende Streben des Ichs ins Unendliche, der Trieb, der von Fichte als die innere Kraft des strebenden Ichs bezeichnet wird. Die Analogie mit der Phantasiewirksamkeit, die in der Kunst so mächtig ist, liegt nahe. Aber schon bei Fichte wurde es übersehen,

daß die Phantasie keineswegs eine schöpferische gestaltende Fähigkeit ist, sondern nur die Fähigkeit der Umbildung, des Umgestaltens, indem ihre Wirksamkeit nur die Form der Vorstellungen, nicht ihren Inhalt zum Gegenstand hat.

Fichte sagt, daß er „der Dinge nicht bedürfe und sie nicht brauche, weil sie seine Selbständigkeit und Unabhängigkeit von allem, was außer ihm ist, aufheben und in leeren Schein verwandeln". Verwandt ist der Satz Friedrich Schlegels, „ein recht philosophischer Mensch müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade".

Die künstlerische Allmacht des Ichs, die Willkür des Dichters verträgt, der romantischen Lehre gemäß, kein Gesetz über sich. In dieser Auffassung liegt der Keim der berüchtigten romantischen Ironie in der Kunst, für welche alles zugleich Ernst und Scherz ist, und die als störendes Spiel mit Heben und Setzen der Illusion als ewige Selbstparodie in vielen Lieblingswerken der Romantiker jegliche reine Wirkung vernichtet.

Indem nun die Lehre und die Lebensansicht der Romantik solchergestalt durch ein Verschlingen von Poesie und Philosophie, durch eine Begattung von Dichterträumen und Gedankengespinsten erzeugt wird, entsteht sie als ein Produkt geistiger Mächte, nicht als das Resultat eines Verhältnisses des Menschengeistes zum wirklichen Leben. Daher ihr hypergeistiger Charakter. Daher alles was in dieser Poesie über Poesie und Philosophie der Philosophie hypostasiert und potenziert war. Daher ihr Leben und Weben in einer höheren Welt, einer anderen Natur. Und dies ist auch der Ursprung alles Symbolischen und Allegorischen in diesen halb dichterischen, halb philosophischen Werken. So entstand eine Poesie, die den Charakter einer Religion hatte und die zuletzt in Religion hinüberfloß, und die eher einem Leben in Stimmungen,

als einem Leben in geistigem Hervorbringen ihr Dasein verdankte. So erklärt es sich, daß, wie A. W. Schlegel selbst gesagt hat, von den Romantikern „oft mehr eine ätherische Melodie der Gefühle leise angegeben würde, als daß man sie in ihrer ganzen Kraft und Gediegenheit ausgesprochen hätte". Man wollte dem Leser nicht die Sache selbst, vielmehr eine Ahnung von der Sache beibringen. Nicht im hellen Lichte der Sonne, sondern in dem Zwielichte der Dämmerung oder im geheimnisvoll zitternden Mondenlichte, in der Ferne, am Horizonte oder im Traume werden deshalb die romantischen Gestalten gesehen. Darum auch die romantische Verdünnung des Ausdruckes für das sehnlich Wahrnehmbare, wie Blitzeln, Äugeln, Hinschatten, und die Vermischung der Ausdrücke für verschiedene Eindrücke der Sinne, wodurch alle Bilder ins unbestimmte verwischt werden. In Tiecks „Zerbino" heißt es von den Blumen:

Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat nach der Form und Farbe Zung' und Rede.
— — — — — — — — — — — —
Sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennen.

Das Prinzipielle dieser Dichtung war nicht wie in derjenigen der Sturm- und Drangperiode das freie Spiel der Leidenschaften, sondern das freie Spielen der Phantasie, uneingeschränkt von Gefühl und Verstand. Die romantische Phantasie, die jetzt auf den Thron gehoben wird, hat das Eigentümliche, daß sie von den Gesetzen des Verstandes und dem Verhältnis des Gefühls zur Wirklichkeit nicht gebunden ist. Die höhere, poetische Folge der Vorstellungen, die jetzt eingeführt wird, erklärt den Gesetzen des Denkens den Krieg, verspottet sie als Spießbürgerlichkeit. Einfälle, Grillen und Launen treten an ihre Stelle. Aber indem die Phantasie die Wirklichkeit entbehren oder ihr trotzen will, rächt sich die verschmähte Wirklichkeit durch die Blutarmut oder Körperlosigkeit der Phantasie; und indem dieselbe dem Verstande Trotz bieten will, entsteht der peinliche Widerspruch, daß dies mit vollem Bewußtsein geschieht, der Verstand also durch Verstand ausgetrieben werden soll.

Selten hat eine poetische Schule so wie diese unter dem Drucke bewußter Reflexion über ihr eigenes Wesen gearbeitet. Bewußte Absicht ist das Kennzeichen ihrer Produktion.

Es wurde ihr von Anfang an eine allzugroße geistige Erbschaft zu teil. Sie begann, wie eben die höchste Blüte Deutschlands in der Poesie erreicht war. Deshalb sind ihre Männer so frühreif; sie waren Epigonen; sie fanden den Weg für sie geebnet. Früh vermögen sie sich eine Grundlage von künstlerischer Technik und litterar-historischem Wissen zu erwerben, so groß, daß keine andere Generation in Deutschland mit einer ähnlichen begonnen hatte. Sie ergriffen die Sprache Goethes, Schillers, Shakespeares als erstes Gewand für ihren Geist, und indem sie von diesem Anfang weiter vorwärts gingen, schufen sie, was Goethe die Epoche der forcierten Talente genannt hat. Sowohl das Studium wirklicher Menschencharaktere, wie die Durchführung bestimmter künstlerischer Ideen wurde bei ihnen durch die Willkür einer unruhigen Phantasie ersetzt. Allen soweit auseinandergehenden Bestrebungen und Schöpfungen der Romantiker gemeinsam — dem Klosterbruder Wackenroders mit seiner schwärmerisch-seelenvollen Begeisterung für die Kunst und die ideale Schönheit, wie der sinnlichen Lucinde mit ihrer Apotheose des Fleisches, den tiefsinnigen Romanen und Märchen Tiecks, in welchen ein unberechenbares Fatum mit dem Menschen spielt, wie den Dramen Tiecks und den Erzählungen Hoffmanns, welche alle festen Formen in die Kaprizen und Arabesken der Laune auflösen — ihnen allen ist die willkürliche Selbstbehauptung oder die Behauptung einer Grundwillkürlichkeit gemeinsam, welche ihren Ausgangspunkt in dem Kampfe wider eine einengende Prosa, in dem Notrufe nach Poesie und Freiheit hat.

Die freie Willkür des Selbst isoliert. Nichtsdestoweniger bildeten diese Männer bald eine Schule, und nachdem dieselbe schnell sich aufgelöst hatte, fanden an mehreren Punkten interessante Gruppenbildungen statt.

Es beruht dies darauf, daß ein bewußter Wille sie ergriff, der von den größten Geistern Deutschlands gewonnenen Weltbetrachtung gemeinsam die Herrschaft zu erkämpfen. Sie wollten die Lebensansicht der Genies ins Leben selbst einführen, ihr Ausdruck verleihen in der Kritik, in der Dichtung, in der Kunstbetrachtung, in der religiösen Rede, in der Beantwortung der gesellschaftlichen, ja der politischen Fragen, und zwar vorläufig durch gewaltsame litterarische Polemik.

Es war hierin etwas von dem Bedürfnis großer und starker Naturen, Einen Willen und Eine Anschauungsweise einer ganzen Schar von Mitstrebenden mitzuteilen, und etwas von dem Hang heftig angefeindeter Talente, einen kleinen aber überlegenen Haufen der großen Zahl der Gegner gegenüberzustellen. Bei den Besten resultierte die Bildung einer Schule und einer Partei eben von der Staatlosigkeit, welche die erste Bedingung jener isolierenden Willkürlichkeit war. Das Gefühl, einem Volke ohne staatliche Einheit und ohne gesammelte Kraft anzugehören, erzeugte das Streben, den Gemütern der Führenden aus der geistigen Aristokratie eine neue sammelnde Grundansicht mitzuteilen.

II.

Außerhalb der den Übergang von dem Schiller-Goetheschen Hellenismus zur romantischen Richtung bildenden Gruppe steht, ohne der romantischen Schule anzugehören, eine einzelne Gestalt, einer der edelsten und feinsten Geister der Epoche, Hölderlin. Er steht in einem ähnlichen Vorläufer-Verhältnis zu den deutschen Romantikern, wie ein anderer Grieche, André Chénier, zu den französischen, und doch ist er genau ihr Zeitgenosse. Er wird mit dem späteren Philosophen der romantischen Schule, Schelling, und mit dem großen nachromantischen Denker Hegel erzogen und schließt mit ihnen beiden ein Freundschaftsverhältnis. Von den eigentlichen Romantikern hatte er aber niemanden kennen gelernt, als die Nacht des Irrsinns ihm die geistig thätige Welt verbarg.

Hölderlin wurde 1770 geboren und verfiel im Jahre 1802 dem Wahnsinn. Sein Leben als Dichter und Schriftsteller ist also wenig länger als dasjenige Hardenbergs und Wackenroders, obwohl er noch an vierzig Jahre sich selbst überlebte.

Es lag ursprünglich in dem Streben der ersten Romantiker durchaus nicht die Polemik gegen den Hellenismus, welche der Nachwelt als eins ihrer Hauptmerkmale erscheint. Im Gegenteil, wenn man Tieck ausnimmt, der für das Hellenentum gar kein Verständnis mitbrachte, sind sie alle für das alte Griechenland begeistert und von ihm inspiriert, so besonders die beiden Schlegel, Schleiermacher und Schelling. Sie gingen darauf aus, sich in alles Menschliche hineinzufühlen und fanden anfangs die ganze

Fülle des Menschlichen bei den Griechen. Sie sehnten sich aus dem künstlichen Gebäude der Gesellschaft ihrer Zeit hinaus nach der Natur und fanden die ewige Natur anfangs allein bei den Griechen. Das echt Menschliche war ihnen zugleich echt griechisch. Fr. Schlegel z. B. tritt ins Leben mit der Hoffnung ein, für die Litteratur das zu werden, was Winckelmann für die Kunst gewesen war. Seine Aufsätze „Über die Diotima" und „Über das Studium der griechischen Poesie" sind Zeugnisse einer vollständigen Gräkomanie; griechische Bildung und griechische Poesie werden prinzipiell als die unbedingt ersten bezeichnet. Der spätere Schlegel offenbart sich hier besonders in dem Streben, die falsche Scham des Modernen zu bekämpfen und die Autonomie des Schönen den der Kunst fremden Moralgesetzen gegenüber zu behaupten, wie in dem Nachweis, daß dem Aristoteles der Sinn für die eigentliche Naturpoesie der Griechen fehlte.

Dieselbe, aber ganz anders dauerhafte und ausschließliche Begeisterung für das Griechentum ist das Wesen Hölderlins, nur daß die Begeisterung hier sowohl in Prosa wie in Versen rein lyrische Form hat. Hölderlin war ein großer Lyriker und war selbst als Dramatiker und Romanverfasser nichts anderes. Sehr treffend hat Haym von seinem Romane gesagt: „Das Schwelgen im Ideal, das Scheitern des Ideals, die Trauer um das gescheiterte: das ist das Thema, welches die Hyperionsbriefe mit nie ermattendem Schwunge und mit immer gleich gehaltener Innigkeit durchführen .... Er leidet am Unwiederbringlichen." Und da das Ideal sich ihm im Griechentume, wie er sich es träumt, verkörpert, so ist sein ganzes Schaffen eine lange Sehnsuchtsklage um das verlorene Hellas. Nichts konnte unhellenischer, nichts dagegen romantischer sein als eine solche Sehnsucht; sie hat ganz denselben überschwänglichen Charakter bei dem gleichzeitigen dänisch-deutschen Dichter Schack-Staffeldt, der für das Altnordische, und bei Wackenroder, der für das Altdeutsche schwärmt. Wie die griechischen Landschaften

Hölderlins ungriechisch sind, wie sie in Farben glühen, die der freien Einbildungskraft entstammen, so haben auch seine modernen Griechen in „Hyperion" nicht das geringste Historische noch Nationale; sie sind edle, von Schiller inspirierte deutsche Schwärmer. Er hat es gewiß recht gut gefühlt, aber ihm schien das Los der einzelnen geweihten Geister in Deutschland ein fürchterliches. Obwohl er sich in seinen Gedichten als warmer Patriot offenbart, obwohl er das romantische Heidelberg in antiken Strophen besungen hat, waren ihm doch Deutschtum und Griechentum Kontraste wie Barbarei und Kultur. In einem Briefe an seinen Bruder schreibt er von seinem eigenen Verhältnis zu den Griechen: „Auch ich mit allem guten Willen, tappe mit meinem Thun und Denken diesen einzigen Menschen in der Welt nur nach und bin in dem, was ich treibe und sage, oft nur um so ungeschickter und ungereimter, weil ich, wie die Gänse, mit platten Füßen im modernen Wasser stehe und unmächtig zum griechischen Himmel emporflügle." Und am Schlusse „Hyperions" heißt es von den Deutschen: „Barbaren von altersher, durch Fleiß und Wissenschaft und selbst durch Religion barbarischer geworden, tiefunfähig jedes göttlichen Gefühles, verdorben bis ins Mark zum Glück der heiligen Grazien, in jedem Grad der Übertreibung und der Ärmlichkeit beleidigend für jede gut geartete Seele, dumpf und harmonienlos, wie die Scherben eines weggeworfenen Gefäßes .... Es ist auch herzzerreißend, wenn man eure Dichter, eure Künstler sieht, und alle, die den Genius noch achten, die das Schöne lieben und es pflegen. Die Guten, sie leben in der Welt wie Fremdlinge im eigenen Hause.... Voll Liebe und Geist und Hoffnung wachsen seine Musenjünglinge dem deutschen Volke heran; du siehst sie sieben Jahre später, und sie wandeln wie die Schatten still und kalt."

Deshalb jubelt Hölderlin über die Siege der Franzosen, über die „Riesenschritte der Republikaner", verhöhnt „all die Lumpereien des politischen und geistlichen Württembergs und Deutschlands und

Europas", verspottet die „bornierte Häuslichkeit der Deutschen" und klagt über ihre „Gefühllosigkeit für gemeinschaftliche Ehre und gemeinschaftliches Eigentum".

Ganz dem Zeitalter und sehr wenig dem Griechentume entsprechend ist auch die Auffassung des Staates, die in „Hyperion" sich geltend macht: „Du räumst dem Staate denn doch zuviel Gewalt ein. Er darf nicht fordern, was er nicht erzwingen kann. Was aber die Liebe giebt und der Geist, das läßt sich nicht erzwingen. Das lass' er unangetastet, oder man nehme sein Gesetz und schlag' es an den Pranger! Beim Himmel! Der weiß nicht, was er sündigt, der den Staat zur Sittenschule machen will. Immerhin hat das den Staat zur Hölle gemacht, daß ihn der Mensch zu seinem Himmel machen wollte."

Völlig ungriechisch, ganz und gar romantisch ist auch die Liebe, die in „Hyperion" der Held zu seiner Diotima hegt; es ist dasselbe tiefe und tragische Gefühl, das Hölderlin als armer Hauslehrer zu der Mutter seiner Zöglinge, Susette Gontard, nährte, und welches das Schicksal seines Lebens wurde. Nie hat ein Hellene von seiner Geliebten mit der religiösen Anbetung gesprochen, die Hölderlin für seine „Griechin" äußert: „Lieber Freund! es giebt ein Wesen auf der Welt, worin mein Geist Jahrtausende verweilen kann und wird, und dann noch sehen, wie schülerhaft all unser Denken und Verstehen vor der Natur sich gegenüber findet", und ganz denselben romantischen und petrarchischen Ton schlägt Hyperion an, wenn er von Diotima redet. Diotima ist „das Einzige, was Hyperions Seele suchte, die Vollendung, die wir über die Sterne entfernen". Sie ist die Schönheit, das verwirklichte Ideal. Die Liebe ist ihm Religion, und seine Religion ist Liebe zur Schönheit. Das Ideal der Schönheit ist das Höchste, Unbedingte; als Begriff gehört es der Vernunftwelt, als Bild der Phantasiewelt an. Die ästhetische Anschauung überwindet für Hölderlin die Grenzen, die Kant zwischen den Gebieten des Verstandes und der

Einbildungskraft gezogen hat. Als poetisch-philosophische Ekstase, auf einmal mit Schillers Hellenismus und Schellings transszendentalem Idealismus verwandt, ist Hölderlins Lehre schon vor der Romantik romantisch.

Eine keimende Romantik findet sich endlich in dem Anfluge christlicher Gesinnung, der über seinen halbwegs modernen Pantheismus verbreitet ist. Er war anfangs zum Theologen bestimmt, er hatte unter der Härte einer Kloster-Erziehung gelitten. Bei aller frommen Gesinnung, die in seinen Briefen hervortritt, war er indessen in seinen Dichtungen Heide. Er mochte die Priester nicht und widerstand bis zuletzt dem Wunsche seiner Lieben, daß er Geistlicher werde. In seinem „Empedokles" findet sich diese bezeichnende Replik des Helden zum Priester Hermokrates:

Du weißt es ja, ich hab' es dir bedeutet,
Ich kenne dich und deine schlimme Zunft,
Und lange war's ein Rätsel mir, wie euch
In ihrem Kunde duldet die Natur.
Ach! als ich noch ein Knabe war, da mied
Euch Allverderber schon mein frommes Herz,
Das unbestechbar innig liebend hing
An Sonn' und Äther und den Boten allen
Der großen ferngeahndeten Natur;
Denn wohl hab' ich's gefühlt in meiner Furcht,
Daß ihr des Herzens freie Götterliebe
Bereden möchtet zu gemeinem Dienst
Und daß ich's treiben sollte so, wie ihr.
Hinweg! ich kann vor mir den Mann nicht sehn,
Der Göttliches wie ein Gewerbe treibt,
Sein Angesicht ist falsch und kalt und tot,
Wie seine Götter sind.

Von der Frömmelei der eigentlichen Romantiker, die ganz anders freigeistig begonnen, findet sich bei Hölderlin keine Spur. Doch ist sein Hellenismus nicht heidnisch wie bei Schiller und Goethe. Es zieht sich durch denselben eine Innigkeit, die mit christlicher Andacht verwandt ist; seine poetischen Gebete an die Sonne, die Erde, den „Vater Äther" sind die Gebete eines Gläubigen, und

wenn er wie in „Empedokles“ einen rein heidnischen Stoff behandelt, geht es ihm wie später Kleist, als er seinen „Amphitryon“ schrieb: die christliche Legende scheint in der Behandlungsweise durch. Empedokles steht den Pharisäern seiner Zeit gegenüber wie Jesus denen seines Landes. Empedokles ist wie Jesus der große Prophet, und der Kultus, der mit ihm getrieben wird, sowie sein freiwilliger Opfertod erwecken Stimmungen, die eine entfernte Ähnlichkeit mit den christlich-religiösen haben.

In zarten leichten Umrissen, wie von einem reinen Geiste entworfen, kommen bei Hölderlin Ideen und Stimmungen vor, die in der romantischen Schule entwickelt, übertrieben, karikiert oder einfach widerrufen werden.

III.

Im Jahre 1797 gab der dreißigjährige August Wilhelm Schlegel den ersten Band seiner Shakespeare-Übersetzung heraus. Zu einigen Stücken dieser Übersetzung sind mehrere Entwürfe und Konzepte gefunden worden, die es möglich machen, das hartnäckige und geniale Streben des Übersetzers zu verfolgen; und von diesen vergilbten und staubigen Blättern führt, wenn sie aufmerksam gelesen werden, ein gerader Weg in das seelische Leben A. W. Schlegels und seiner Frau, ja weiter bis zu den lichtesten Höhen hinauf, von welchen man das geistige Leben des Zeitalters überschaut.[1]

Schon anscheinend unbedeutende Einzelheiten sind lehrreich. Die Arbeit liegt nicht immer in A. W. Schlegels Handschrift vor. Im Winter 1795 auf 96 fängt Schlegel die Arbeit mit „Romeo und Julie" an, und wir haben aus dem ersten Jahre seiner Ehe mit Karoline Böhmer — die Heirat fand 1796 statt — eine vollständige, von Schlegel später revidierte Abschrift des ersten Entwurfes von der Hand Karolinens. Noch im September 1797 schreibt sie, wie ihre Briefe ausweisen, „Was ihr wollt" für ihn nach einer fast unleserlichen Urschrift ab. Und sie war mehr als bloße Abschreiberin. An dem Schlegelschen Aufsatze über „Romeo und Julie", nächst dem Aufsatze Goethes über Hamlet das beste, was bis zu jener Zeit in Deutschland über Shakespeare erschienen war, hat sie mit-

[1] M. Bernays, Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare.

gearbeitet. Man erkennt sie ab und zu an Ausbrüchen eines weiblichen Gefühls, an einer größeren Weichheit des Stiles, als man bei Schlegel sonst zu treffen gewöhnt ist. Sie verstand auch ganz anders als die Zeitgenossen die volle Bedeutung einer Arbeit, die darauf ausging, Shakespeare ganz und unverfälscht der deutschen Litteratur einzuverleiben. Ihr Interesse für die Arbeit wie für den Übersetzer hat jedoch, wie die Manuskripte lehren, die ersten Jahre des Zusammenlebens nicht überdauert. Anfangs ist ihre Handschrift vorherrschend; in den Manuskripten der Stücke, die Schlegel in den Jahren 1797—98 beschäftigen, ist ihre Mitwirkung noch deutlich, obwohl ihre Schriftzeichen sich seltener neben den männlichen zeigen. Zum letzten Mal finden sich Spuren von der Hand Karolinens in dem Manuskripte zum „Kaufmann von Venedig", das den letzten Monaten des Jahres 1798 entstammt. Im Oktober dieses Jahres war Schelling in den jenaschen Kreis getreten. Von da ab findet sich kein Buchstabe mehr von ihrer Hand.

Unter den Manuskripten giebt es besonders zwei, die einen tieferen Einblick in den geistigen Entwickelungsgang Schlegels eröffnen. Es sind die zwei verschiedenen Niederschriften vom „Sommernachtstraum".

Vor der Zeit A. W. Schlegels hatte niemand in Deutschland noch anderswo es versucht, die Verse Shakespeares durchgehends in Versen zu übersetzen. Es existierten nur zwei ältere trockene Prosa-Übersetzungen Wielands und Eschenburgs. Als junger Student in Göttingen macht Schlegel den ersten, völlig fragmentarischen Versuch, die Verse im „Sommernachtstraum" durch deutsche Verse wiederzugeben. Er war von Kindheit an „ein leidenschaftlicher Versemacher" gewesen. Das Talent war augenscheinlich ererbt. Ein halbes Jahrhundert bevor er und sein Bruder auftreten, hatten ebenfalls zwei Brüder Schlegel in der deutschen Litteratur einen Namen gehabt, Johann Elias, der in Kopenhagen lange lebte und sich Holberg anschloß, in allem was Dramaturgie betrifft ein Vor-

läufer Lessings, und Johann Adolf, der Vater August Wilhelms und Friedrichs, der ohne hervorragende Originalität mit einer entschiedenen sprachlichen und formellen Begabung ausgerüstet war.

Als junger Student, dessen Wesen sich früh als eine Mischung von philologischer Fügsamkeit und dichterischer Selbstbestimmung offenbart, sehnt Wilhelm sich leidenschaftlich danach die Bekanntschaft Bürgers zu machen, der als Professor der Göttinger Universität ein unglückliches und isoliertes Leben führte, indem sein Dichterruhm hier, wo nur Fachgelehrsamkeit galt, ihm kein Ansehen eintrug, während die Achtung vor seinem Charakter durch seine nach und nach bekannt gewordene Doppelehe mit zwei Schwestern gelitten hatte. Bürger, der sich in Göttingen wie ein Verbannter fühlte, nahm mit innigster Wärme den feinen, talentvollen Schüler auf, der vor ihm einen sichereren Kunstgeschmack und ein besser geordnetes Wissen voraus hatte. Bürger stand damals noch als der erste Lyriker und der erste Verskünstler Deutschlands da. Schlegel lernte ihm alle Kunstgriffe der Mache ab, alle Mittel, durch die Wahl und die Stellung der Worte, die Behandlung des Rhythmus und der metrischen Formen eine künstlerische Wirkung hervorzubringen, und ging mit seiner angeborenen Gabe der Nachdichtung in der Aneignung der poetischen Eigentümlichkeit Bürgers soweit, wie es ihm mit seinem ganz verschieden angelegten Naturell möglich war. Sein Gedicht „Ariadne" scheint von Bürger geschrieben. Im Sonett, dessen damals neu entdeckte Form Bürger zu beherrschen gelang, kam Schlegel ihm so nahe, daß man, als Schlegels gesammelte Werke herausgegeben wurden, durch Unachtsamkeit zwei Sonette aufgenommen hat, die von Bürger gedichtet sind.

Der Lehrer huldigte denn auch dem vielversprechenden Schüler in dem schönen Sonett, das so anfängt:

Junger Aar, dein königlicher Flug
Wird den Druck der Wolken überwinden,
Wird die Bahn zum Sonnentempel finden
Oder Phöbus' Wort in mir ist Lug — —

und das mit diesen bescheiden-schönen Zeilen schließt:

Dich zum Dienst des Sonnengotts zu krönen
Hielt ich nicht den eignen Kranz zu wert,
Doch — dir ist ein besserer beschert.

Schlegel antwortete mit einer Analyse von Bürgers kaltem Prachtstück „Das hohe Lied von der Einzigen", die das Gedicht als episches Wunderwerk verhimmelt, und mit Bürger zusammen fängt er jetzt eine Übersetzung des „Sommernachtstraums" solcherweise an, daß er die Hauptarbeit macht, Bürger nur nachhilft. Indessen steht er noch völlig unter der Herrschaft Bürgerscher Technik, und die Manuskripte lehren uns, daß er immer sich den Änderungen Bürgers, seinem Hange zum Volltönenden, Uberkräftigen unterwirft. Doch Bürger gab sich als Übersetzer nicht die Mühe, ein klares Spiegelbild der Eigentümlichkeit Shakespeares zu liefern, er gab nur das Bild seiner eigenen Eigentümlichkeit, indem er die derben und neckenden Repliken, die Stellen, wo die verirrten Leidenschaften sich kreuzen, gewaltsam hervorhob, jeden Zug, der seiner Vorliebe für derben Spaß entsprach, verstärkte und übertrieb, und den zarten und träumerischen Zauber versagte. So elegant auch das Naturell A. W. Schlegels war, so strebte der Schüler doch dem Meister in dieser Hinsicht nach und wurde nicht selten grob und plump, wo er nur natürlich und frisch zu sein glaubte.

Besser als Bürger hätte Herder dem jungen Schlegel Anleitung geben können. In den Bruchstücken Shakespearescher Szenen, die unter seinen „Stimmen der Völker" sich befinden, hatte er schon längst ein Muster des richtigen Verfahrens bei einer poetischen Übersetzung gegeben; wäre Schlegel als Übersetzer Shakespeares bei ihm in die Schule gegangen, er wäre nie darauf verfallen den fünffüßigen Jambus durch Alexandriner wiederzugeben, noch den Rhythmus der Elfenlieder zu ändern. Niemand hatte tiefer als Herder die Unzulänglichkeit der Wielandschen Übersetzung empfunden, und in Schlegel, der in metrischer Kunst ihn früh übertraf, erneuert

sich trotz aller Mängel seines ersten Versuches der Geist, in dem er Shakespeare verdeutscht haben wollte.

Schnell machte sich jedoch Schlegel von dem Bürgerschen Einfluß frei. Für Bürger war die höchste Aufgabe der Kunst die, volkstümlich zu sein. Nachdem Schlegel im Jahre 1791 als Hauslehrer in Amsterdam, von Bürger räumlich entfernt, sich in die Werke Schillers vertieft hatte, schlug er nicht nur in seinen poetischen Versuchen den Ton Schillers an und widmete dessen Gedichte „Die Künstler" eine liebevolle Kritik, sondern er gewann auch durch die Schillersche Kunstphilosophie einen weit höheren Begriff von dem Wesen der Kunst. In seinem metrischen Stile vollzog sich eine Metamorphose in der Richtung des Hochpathetischen und Würdevollen. Schiller konnte indessen fast so wenig wie Bürger das Verständnis Schlegels für Shakespeare entwickeln, er, der in seiner Übertragung Macbeths die Hexen in griechische Furien verwandelte, und der dem Pförtner anstatt des derbburlesken Monologs ein erbauliches Lied auf die Lippen legte. War die Natürlichkeit Bürgers eine Gefahr, so war das Pathos Schillers eine andere.

Doch zur gleichen Zeit, als die Lehre Schillers von der hohen Bedeutung der Kunst Schlegel aufklärte, spornten die gesammelten Dichtungen Goethes, für dessen Wesen ihm erst jetzt die Augen aufgingen, seinen Trieb zu forschen, zu erklären und poetisch zu übersetzen von neuem an. Die gesammelten Schriften Goethes, die in den neunziger Jahren erschienen, wurden, wie schon berührt, sehr schlecht und kalt aufgenommen. Die Hauptursache war, daß man immer neue Werke in der Art von „Werther" und „Götz" erwartete und von der geistigen Entwickelung Goethes nichts verstand. Dem kritischen Naturell Schlegels ging jetzt die ganze Vielseitigkeit des Goetheschen Geistes auf. Er begriff und schätzte jene Gabe des künstlerischen Selbstaufgebens um den Gegenstand rein wirken zu lassen, welche bei Goethe eine Form erzeugt hatte, die nie willkürlich gewählt, immer von dem Stoffe erfordert ist. Er verstand, daß er als

dichterischer Übersetzer eine ähnliche Selbstverleugnung und eine ähnliche Gabe, den Gegenstand geistig wiederzugebären an den Tag legen müsse. Weibliche Empfänglichkeit für die feinsten Eigentümlichkeiten des fremden Originals und männliche Gestaltungskraft aus dem Ganzen heraus waren dem Übersetzer notwendig, und beide Fähigkeiten fanden sich bei Goethe vereint; denn sein Wesen war Mannigfaltigkeit, sein Name Legio, sein Geist Proteus.

Die Überwindung der sprachlich-technischen Schwierigkeiten war noch übrig. Doch eben hier war das Beispiel Goethes epochemachend. Die Möglichkeit, derartige Schwierigkeiten zu besiegen, hängt von dem Zustande der Sprache ab, welche der Übersetzer zu seiner Verfügung hat; nun hatte aber eben die deutsche Sprache, indem sie durch Goethes Hände ging, soviel an Geschmeidigkeit und Umfang, so reichen Ausdruck für das Erhabene wie das Anmutige gewonnen, daß sie Schlegel das durchgespielte Instrument bot, das er nötig hatte. In seiner Bürgerschen Zeit hatte er die Vollendung der Technik noch als eine äußerliche aufgefaßt, durch hartnäckiges Feilen erreichbar, jetzt begriff er, daß die vollendete Technik von innen bestimmt wird, daß sie nichts ist, als der Ausdruck der durch die Grundstimmung bedingten Einheit des Stils. Und er fängt an, seine Lebensaufgabe als die zweifache anzusehen, die größten Werke fremder Völker den Deutschen in deutscher Form zu geben und ihnen zugleich die vorzüglichsten in ihrem eigenen Lande hervorgebrachten Dichterwerke kritisch auszulegen.

Jetzt versteht er auch Fichte, den rasch gewonnenen Freund und Waffenbruder der Romantiker, in neuer Weise. Schlegel sah ein, daß Fichtes philosophische Ich-Lehre in abstraktester Weise den Gedanken von der unbegrenzten Fähigkeit des menschlichen Geistes sich im All und das All in sich wiederzufinden enthielt. Der weiche Geist Wilhelm Schlegels schmiegte sich diesem starken Grundgedanken Fichtes an.

Hier griff der stetig geführte Briefwechsel mit dem jüngeren

Bruder ein. Er war als der jüngere gleichzeitig in das Fahrwasser der künftigen Litteratur hineingezogen worden, und seinen Anlagen nach wurde er, sobald er zur wahren Erkenntnis gekommen zu sein glaubte, der rücksichtsloseste Vorkämpfer derselben. Der Unterschied zwischen den Brüdern ist dieser: der ältere ist bei aller Kühnheit seiner litterarischen Ansichten der regelmäßigere Geist. Schönheitssinn und Formensinn sind bei ihm früh entwickelt. Sein Haupttalent ist ein formelles, und Maß und Ordnung, Genauigkeit und Geschicklichkeit sind seiner Natur angeboren. Wenn nicht allzustark gereizt, hält er auch in der Polemik Maß, weiß verhältnismäßig früh, was er will und was er kann, und bricht mit Festigkeit und Ausdauer den Ideen und Gesichtskreisen Bahn, für die er einmal eingetreten ist. Er ist der Begründer der romantischen Schule und war zu dieser Rolle völlig ausgerüstet, er, den der Bruder scherzend „den göttlichen Schulmeister“ oder „den Schulmeister des Universums“ genannt hat.

Friedrich Schlegel war der unruhigere Geist, der echte Sektenstifter; er wollte sein Lebelang, wie er in einem Briefe sagt, „nicht bloß wie Luther predigen und eifern, sondern auch wie Muhamed mit dem feurigen Schwerte des Wortes das Reich der Geister welterobernd überziehen“. Es fehlt ihm weder an Initiative noch an Plänen, so übergroß, daß die Möglichkeit ihrer Verwirklichung in schreiendem Mißverhältnis zu seinen Gaben steht. Ewig schwankend, durchaus fragmentarisch, ohne inneren Halt, aber reich an fruchtbaren Einfällen, an Paradoxen, an geistreichen Pointen ist er immer der Versuchung durch „mystische Terminologie“ imponieren zu wollen und immer dem Fall ins Abgeschmackte und Sinnlose ausgesetzt. Viel treffender, als er jemals ahnte, sagte Novalis in einem Briefe an ihn: „Der König von Thule, lieber Schlegel, war dein Vorfahr, du bist aus der Familie des Untergangs.“ Als Kritiker ist er leidenschaftlicher, weniger unparteiisch als Wilhelm, als Dichter hat er nur ein- oder zweimal in seinem Leben den Naturton

getroffen, versank aber auch in seinem „Alarkos“ in einen Abgrund der Erbärmlichkeit, in den der feinsinnige, streng korrekte Bruder nie hätte fallen können. Der ältere Bruder hatte den jüngeren eingeweiht, der jüngere trieb den älteren vorwärts, verdarb aber durch seine Unliebenswürdigkeit dessen Verhältnis zu Schiller, ja zuletzt sogar das Wilhelm so teure und so lange erhaltene Verhältnis zu Goethe.

Vorläufig läßt Wilhelm jetzt die Übersetzung Shakespeares liegen und wirft sich auf die Poeten der südlichen Länder. Er versucht sich in allen Richtungen, übersetzt fragmentarisch Homer, griechische Elegiker, Lyriker, Dramatiker, Idyllendichter, fast alle lateinischen Dichter, Italiener, Spanier, Portugiesen, später sogar indische Poesie, um die Sprache Deutschlands zu einem Pantheon des Göttlichen in allen Sprachen zu machen. Am längsten verweilt er bei Dante, doch ohne noch die erforderliche Herrschaft über die Form zu besitzen; er reimt von jeder Terzine nur zwei Zeilen, sodaß der Charakter des Versmaßes und die Verflechtung der Strophen wegfällt.

Dann nimmt er „Romeo“ und „Hamlet“ vor. Er sendet Bruchstücke der Übersetzung an Friedrich, der sie an Karoline übergiebt. Ihr Urteil ist in der Regel günstig; sie spricht aber den Tadel aus, daß die Sprache eine allzu altertümliche Färbung erhalten, und giebt der Bearbeitung Dantes die Schuld, durch welche Wilhelm sich zu sehr an veraltete Worte und Wendungen gewöhnt habe. Er hatte eben kürzlich eingesehen, daß er sich vor der geleckten Eleganz hüten müsse, die er sich nach dem Aufgeben des Bürgerschen Stils erkämpft hatte; jetzt verfiel er in die entgegengesetzte Äußerlichkeit: in Archaismus, in das eckig Harte.

1797 sendet er die ersten Proben aus „Romeo und Julie“ an Schiller. Sie werden in den „Horen“ gedruckt. Und gleich darauf brachte die Zeitschrift den Aufsatz Schlegels: „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters“. In Wil-

helm Meister hatte ja Goethe das Streben nach Verständnis Shakespeares als ein bedeutendes Element in der deutschen Bildung gezeigt. An Hamlet hatte er das thörichte Vorurteil widerlegt, Shakespeare sei ein rohes Naturgenie ohne künstlerisches Bewußtsein gewesen. Hätte dies Vorurteil recht gehabt, dann käme es freilich in seiner deutschen Übersetzung wenig auf die Formgebung an. Bei einem so überlegenen Künstler als dem Shakespeare, der aus Wilhelm Meister hervorgeht, war es dagegen klar, daß die Harmonie zwischen Inhalt und Rhythmus nicht gebrochen werden dürfe. Und doch war sogar Goethe noch soweit zurück gewesen, daß er ohne Anstoß zu fühlen die Proben aus Hamlet in der alten Prosa-Übersetzung mitgeteilt hatte; es war ihm nicht klar gewesen, wie eng das Wesen und die Kunstform verwachsen waren.

Langsam arbeitet Schlegel vorwärts. Selbst er ist noch nicht weiter, als daß er meint, den Alexandriner nicht entbehren zu können; nur „soweit möglich" behält er in „Romeo" den fünffüßigen Jambus; die Szene zwischen dem Mönch und Romeo übersetzt er in Alexandrinern, sich damit entschuldigend, daß diese Verse in Sentenzen und Schilderungen weniger schaden als an den eigentlich dialogisierten Stellen. Die ganze Lyrik Romeos geht jedoch dadurch verloren.

Er fühlt es, und so fängt er dann mit eisernem Fleiß und hartnäckiger Begeisterung noch einmal an, wirft die Alexandriner über Bord und zwingt sich dazu, in der weitläufigen deutschen Sprache dasselbe in zehn oder elf Silben zu sagen, wozu er vorher zwölf oder dreizehn brauchte. Lange scheint es ihm eine unlösbare Aufgabe, Vers durch Vers wiederzugeben. Die Übersetzung schwillt unter seiner Hand wie vormals unter derjenigen Bürgers. Vierzehn englische Verse werden neunzehn oder zwanzig deutsche. Es ist, scheint es, unmöglich sich kürzer zu fassen — bis er zuletzt es vom Grunde aus einsieht, wie Shakespeare den Stoff zu seinem Kunstgebäude zusammenfügt und nun auf jegliche Fülle verzichtet, die

Shakespeare nicht hat. Und jeder Vers wird durch Einen Vers wiedergegeben. Er verflucht und bejammert die Weitläufigkeit, die Unzulänglichkeit des Deutschen; seine Sprache hat ganz andere Schranken, ganz andere Wendungen als das Englische. Er kann es Shakespeare nicht nachmachen; es wird ein Stammeln ohne Fug und Schick — aber er bezwingt sich, bezwingt die Sprache und er erschafft seine Nachdichtung.

„Schlegels Shakespeare", sagt Scherer mit Recht, „stellt sich, mit dem ganzen Abstand der nachschaffenden von der schaffenden Kunst, aber mit der ganzen Nähe des Vollkommenen zum Vollkommenen, unmittelbar neben die Werke, mit denen uns Schiller und Goethe in der Zeit ihres gemeinsamen Wirkens beschenkten."

Die Herrschaft über die Form war ihm von jetzt an gesichert, und er erntet die Frucht seines Strebens. Er steht da als Meister, er öffnet seine Hand, und von 1797 bis 1801 fallen 16 von Shakespeares Dramen aus dieser Hand in den Schoß des deutschen Volkes, untadelhaft wie von einem eingeborenen Dichter Shakespeareschen Ranges.

Man überlege recht, was das heißt. Es bedeutet in Wirklichkeit nicht viel weniger, als wenn — neben Goethe und Schiller — in der Mitte des vorigen Jahrhunderts auch Shakespeare in Deutschland geboren wäre. Er wurde 1564 in England geboren; wiedergeboren wurde er 1767 mit seinem deutschen Übersetzer. Er gab 1597 „Romeo und Julie" in England heraus; das Trauerspiel erschien 1797 in Deutschland als ein neugeborenes Werk.

Shakespeare feierte in Deutschland eine Auferstehung, wirkte mit voller Kraft auf ein Publikum, das in mancher Hinsicht sogar reifer war ihn zu verstehen als sein ursprüngliches. Er fing an die Millionen mit dem Brot seines Geistes zu speisen, die nicht Englisch verstanden. Jetzt erst entdeckte ihn Mittel- und Nordeuropa. Jetzt erst wurde die ganze germanische Welt seine Gemeinde.

Wir haben aber auch gesehen, wieviel erforderlich war, damit

ein anscheinend so anspruchloses Geisteswerk von diesem hohen Range zustandekommen konnte. Können wir doch die Geschichte des ganzen deutschen Geistesleben ein Menschenalter hindurch in den Entwürfen und Handschriften dazu lesen. Um es zuwege zu bringen, war nichts weniger unerläßlich, als daß die Kritik Lessings, die Versuche Wielands und Eschenburgs vorgearbeitet hatten, daß ein Genie wie Herder alles zusammengefaßt, was der deutsche Geist an Empfänglichkeit und Divinationsgabe als Anlage besaß, und mit seinem diktatorischen Talent den jüngeren Goethe zu seinem Schüler gemacht hatte. Goethe ahmt jedoch in seinem Prosa-Götz augenscheinlich nur einem Prosa-Shakespeare nach. Dann muß ein Talent mit der in seiner Art einzigen Eigentümlichkeit A. W. Schlegels geboren werden, ein Talent, bei welchem die philologische Gabe und die formelle Geschmeidigkeit ererbt sind; dann muß dies Talent dahin kommen, wo es die höchste technische Vollendung der Zeit lernen kann, sich wieder von der Bürgerschen Vorliebe für das allzu Derbe befreien, die Einwirkung der hohen Kunstbegeisterung Schillers empfangen, die Schillersche Vorliebe für das Pathetische und dessen Scheu vor dem Burlesken umsegeln, das volle Verständnis Goethes erwerben, die Erbschaft der von ihm entwickelten Sprache antreten, eine noch feinere Einsicht als die seine in die Notwendigkeit der Übereinstimmung von Form und Inhalt bei Shakespeare gewinnen, den anspornenden Eifer des Bruders und die prüfende Kritik Karolinens in der Nähe haben; hunderte von Quellen müssen zusammenströmen, hundert Umstände zusammentreffen, Persönlichkeiten müssen sich kennen lernen, Geister sich begegnen und befruchten — und das Werk steht da in seiner bescheidenen Anmut; eine geringe Sache, die Übersetzung eines vor ein paar hundert Jahren verstorbenen Poeten, aber die edelste Nahrung für Millionen und dazu bestimmt einen tiefen und dauernden Einfluß auf die deutsche Poesie auszuüben.

IV.

Schweres Blut, das Gespensterfurcht und Gespenster erzeugte, angeborener Trübsinn bis zum Rande des Wahnsinns, heller, nüchterner Verstand, der unaufhörlich geneigt war die Rechte des Lichtes gelten zu machen, und eine in ihrer Art einzige Gabe in Stimmungen zu leben und Stimmungen hervorzurufen, das sind die Grundeigenschaften von Ludwig Tieck. Er ist unter den Dichtern der romantischen Schule der produktivste und schlug nach der Auseinandersprengung der Schule in einer langen Reihe feinsinniger Novellen eine der Wirklichkeit näher kommende Richtung ein.

1773 als Sohn eines Berliner Seilermeisters geboren, empfing er schon in der Schule einen tiefen Eindruck von den großen Klassikern der germanischen Völker, Goethe, Shakespeare, Holberg, und vermochte schon als Jüngling die Elfenpoesie Shakespeares wie den Wehmutston Ossians nachzuahmen, wurde aber noch in frühester Jugend durch die Verhältnisse, durch die Schwäche, sich von älteren Litteratoren benutzen und ausbeuten zu lassen, zu einer völlig ungesunden und nachlässigen Vielschreiberei veranlaßt. Zwar wurde ihm die Art und Richtung dieser Produktion aufgedrängt, indessen ist seine Eigenart selbst in diesen wertlosen Arbeiten kenntlich. Unter der Anleitung seines Lehrers Rambach schreibt oder bearbeitet er im Geiste der Aufklärung die sentimentalen Geschichten edler Straßenräuber und läßt nur sparsam in parodierenden Bemerkungen seinen höheren Standpunkt durchblicken, oder er verfaßt Schauerszenen in der Art wie die Todesszene Franz Moors. Etwas später

schreibt er, der angehende Romantiker, für den alten Kampfhahn der Aufklärung, Nicolai, altkluge und jeglichen Aberglauben verspottende Almanachgeschichten, aus denen nur selten und vorsichtig die Ironie herausblickt, indem etwa Ausdrücke der Verachtung für das „dunkle Mittelalter" und „das Shakespearesche Gespensterwesen" einem erzdummen Greise in den Mund gelegt sind. Er schrieb zwar diese Sachen im wesentlichen, weil er seine Feder verkauft hatte, indes offenbart sich hier nichtsdestoweniger die Müdigkeit des Hypochonders, der sich solange in trübsinnigen Fragen und Zweifeln jeglicher Art erschöpft hat, daß er ohne viel Selbstüberwindung der Stimme das letzte Wort zu geben vermag, die aller Genieseuche zuwider das Lob der Regelmäßigkeit, der verständigen Mitte hören läßt. Die Ratlosigkeit seines inneren trübseligen Zustandes spiegelt sich nicht weniger in seinen auf Bestellung rationalistischen Erzählungen als in der Darstellung des Gespenstischen, des Grausam-Wollüstigen und des kalten Cynismus in seinen Novellen und Schauspielen vom Anfang der neunziger Jahre, in denen anscheinend mehr von seinem eigenen Wesen niedergelegt ist.

Seine erste bedeutendere Produktion, die uns begegnet, ist „William Lovell". Der erste Teil dieses Romanes, den Tieck in seinem einundzwanzigsten Jahre verfaßt hatte, erschien 1795. Ab und zu werden hier schon in betreff des Kunstgeschmackes die Saiten angeschlagen, auf welchen die romantische Schule nachher spielte.

William Lovell kommt nach Paris (das Tieck damals noch nie gesehen hatte) und wird natürlich von allem angeekelt, was er erlebt: „Die Stadt ist ein wüster, unregelmäßiger Steinhaufen, in ganz Paris hat man das Gefühl eines Gefängnisses ... Man spricht und schwatzt ganze Tage, ohne auch nur ein einzig Mal zu sagen, was man denkt ... Ich bin aus Langeweile einigemal ins Theater gegangen. Tragödien voller Epigramme, ohne Handlung und Empfindung, Tiraden, die mir gerade so vor-

kommen, wie auf alten Gemälden Worte den Personen aus dem Munde gehen ... Je mehr sich der Schauspieler von der Natur entfernt, je mehr wird er für einen großen Künstler gehalten ... In der großen, weltberühmten Pariser Oper bin ich eingeschlafen." Das sind die Eindrücke, welche Lovell, der in dem Buche ein Engländer ist, von Paris zur Revolutionszeit empfangen hat, — die ganze herkömmliche deutsche Verachtung französischen Wesens und französischer Kunst, hier komisch, weil sie aus Büchern erlernt ist. Im Gegensatze hierzu bricht Lovell im Théâtre français in die Worte aus: „O Sophokles! und göttlicher Shakespeare!" und sehr bezeichnend sagt er: „Ich hasse die Menschen, die mit ihrer nachgemachten kleinen Sonne [der Vernunft nämlich] in jede trauliche Dämmerung hineinleuchten und die lieblichen Schattenphantome verjagen, die so sicher unter der gewölbten Laube wohnten. In unserem Zeitalter ist eine Art von Tag geworden, aber die romantische Nacht- und Morgenbeleuchtung war schöner, als dieses graue Licht des wolkigen Himmels."

Nimmt man diese einzelnen Züge aus, so scheint das Buch übrigens auf den ersten Blick nichts von den Eigenschaften zu haben, die man den romantischen Erzeugnissen beizumessen pflegt; in Wirklichkeit jedoch zeigt kein Werk besser und sicherer, als dieses, worauf die romantischen Tendenzen beruhen. William Lovell hat seinen Grundgedanken und die Briefform einem liederlichen französischen Romane des materialistischen Schriftstellers Rétif de la Bretonne entlehnt: „Le paysan perverti". Es ist nicht ohne Bedeutung, daß wir hier sofort eine romantische Produktion auf den französischen Materialismus zurückführen können; von diesem stammt in Wirklichkeit der finstere romantische Schicksalsglaube ab. Lovell ist ein Buch, dessen Lektüre in unseren Tagen äußerst beschwerlich ist. Die Form ist von ermüdender Breite, alle Charaktere stehen wie im Nebel da. Nebenpersonen, wie der alte edle Diener, sind triviale Richardsonsche Reminiscenzen, und man findet weder einen

draftischen Zug noch eine plastische Situation. Der Vorzug des Buches, welcher ebenso deutsch ist, wie seine Fehler deutsch sind, besteht in einer hartnäckig durchgeführten psychologischen Betrachtung. Sein Held ist ein Jüngling, der nach und nach langsam und sicher dazu hingeführt wird, alle festen und substantiellen Lebensmächte, alle überlieferten und gutgeheißenen Lebensregeln solchergestalt aufzulösen, daß er in einer völligen Verbrecherexistenz endet, welcher der verhärtetste Egoismus zugrunde liegt.

Man hat Unrecht, scheint mir, sich darüber zu wundern, daß Tieck in so jugendlichem Alter eine solche Schilderung geben konnte. Beschäftigt sich nicht eben in den frühesten Jugendjahren der Jüngling, dessen Blick sich noch gar nicht nach außen zu wenden vermag, beständig mit allem Seltsamen, das sich seinem Blicke zeigt, wenn er in sein eigenes Herz schaut? Muß er sich nicht beständig selbst zerfasern, seine eigenen Zustände erforschen, sich selbst in dem Spiegel sehen, den sein eigenes Bewußtsein ihm vorhält? Es giebt für viele Gemüter kein selbstkritischeres Alter, als die Periode anfangs der zwanziger Jahre. Man hat noch soviel Zeit im Leben, soviel Zeit, sich Rechenschaft über sich selbst zu geben; man verbringt seine Tage damit, das Instrument kennen zu lernen, auf welchem man das ganze Leben lang spielen soll; man stimmt es, man achtet darauf, wie es gestimmt ist. Die Zeit ist noch fern, wo man sich schlankweg seiner selbst bemächtigt und sich als Instrument benutzt, sei es nun als Violine oder als Brecheisen, oder als was immer es sei. Und bietet die Welt um uns her nun durch die Beschaffenheit der Umstände weder Aufgaben noch Nahrungsstoff, und ist das Individuum genötigt, von seinem eigenen Blute zu leben, so muß die Reflexionssucht unvermeidlich dahin führen, daß die Individualität zerfasert oder ausgehöhlt wird.

Das dem Dichter, der Richtung, dem Zeitpunkte Eigentümliche ist hier jene Gefühlsphantasterei, in welche die selbstkritische Reflexion umschlägt. Das Individuum wagt im Ernste, das zufällig

bestimmte, unmittelbare Ich, welches alles aufgelöst hat, was das Herkommen respektiert, zur Norm aller Dinge und zum Urquell aller Regeln zu machen. Die Verzerrung des Fichteschen Totalgedankens und der psychologische Zusammenhang mit demselben läßt sich hier nicht verkennen. Man lese folgende Verse Lovells und die nachfolgende Reflexion:

„Willkommen, erhabenster Gedanke,
Der hoch zum Gotte mich erhebt!

Die Wesen sind, weil wir sie dachten,
In trüber Ferne liegt die Welt,
Es fällt in ihre dunkeln Schachten
Ein Schimmer, den wir mit uns brachten.
Warum sie nicht in wilde Trümmer fällt?
Wir sind das Schicksal, das sie aufrecht hält!

Den bangen Ketten froh entronnen,
Geh' ich nun kühn durchs Leben hin,
Den harten Pflichten abgewonnen,
Von feigen Thoren nur ersonnen.
Die Tugend ist nur, weil ich selber bin,
Ein Wiederschein in meinem innern Sinn.

Was kümmern mich Gestalten, deren matten
Lichtglanz ich selbst hervorgebracht?
Mag Tugend sich und Laster gatten!
Sie sind nur Dunst und Nebelschatten!
Das Licht aus mir fällt in die finstre Nacht,
Die Tugend ist nur, weil ich sie gedacht.

„So beherrscht mein äußerer Sinn die physische, mein innerer Sinn die moralische Welt. Alles unterwirft sich meiner Willkür; jede Erscheinung, jede Handlung kann ich nennen, wie es mir gefällt; die lebendige und leblose Welt hängt an den Ketten, die mein Geist regiert, mein ganzes Leben ist nur ein Traum, dessen mancherlei Gestalten sich nach meinem Willen formen. Ich selbst bin das einzige Gesetz in der ganzen Natur, diesem Gesetze gehorcht alles." Man sieht, wenn Friedrich Schlegel später in seiner Polemik gegen Fichte ausruft: „Fichte ist nicht genug absoluter Idealist,

weil er nicht genug Kritiker und Universalist ist; ich und Hardenberg (Novalis) sind es doch mehr", so hat bereits zehn Jahre vorher, und lange bevor von Romantik und romantischer Schule die Rede war, Tieck den Weg erspäht, welchen die neue Schule einschlagen sollte: das Aufgehen der Individualität in persönlicher Willkür und die Erhebung dieser Willkür zur Quelle des Lebens und der Kunst unter dem Namen Phantasie. Lovell schweift auf dieser Bahn über alle abgesteckten Schranken hinaus. Während Kierkegaards „Verführer Johannes", welcher in der nordischen Litteratur diesen Typus vollendet und abschließt, sich beständig innerhalb eines gewissen Schemas von dem Ethischen fernhält, das er als eine langweilige und verdrießliche Macht betrachtet, und das er daher auch niemals direkt angreift, läßt Lovell, als der allseitigere, kühner angelegte, wiewohl schlechter ausgeführte Charakter, sich weder durch Verrat, Todschlag noch Giftmord abschrecken. Er ist der in der ganzen Periode immerfort variierte Don Juan-Faust-Typus, mit einer Beimischung von Schillers Franz Moor. Die Blasiertheit der Selbstbeobachtung hat hier zu grenzenloser Menschenverachtung und rücksichtsloser Verbannung aller Illusionen geführt, und es ist kein anderer Trost zu gewahren, als daß die Heuchelei enthüllt wird und die häßliche Wahrheit uns vor Augen tritt. In wie tiefem Zusammenhange mit vielem von dem, was die Romantiker nachmals vorbrachten, steht ein Ausspruch wie folgender: „Freilich ist Wollust das große Geheimnis unseres Wesens, freilich will auch die reinste, inbrünstigste Liebe sich in diesem Brunnen kühlen ... Nur Leichtsinn, nur das Erkennen der Täuschung kann uns retten, und darum ist mir Amalie verloren gegangen, seit ich weiß, daß Poesie, Kunst und selbst die Andacht nur verkleidete, verhüllte Wollust ist ... Nichts als Sinnlichkeit ist das erste bewegende Rad in unserer Maschine ... Sinnlichkeit und Wollust sind der Geist der Musik, der Malerei und aller Künste, alle Wünsche der Menschen fliegen um diesen Pol, wie Mücken um

das brennende Licht; ... daher sind Boccaz und Arioſt die größten Dichter und Tizian und der mutwillige Correggio stehen weit über Domenichino und dem frommen Rafael. Ich halte selbst die Andacht nur für einen abgeleiteten Kanal des rohen Sinnentriebes, der sich in tausend mannigfaltigen Farben bricht." Man könnte meinen, daß Lovell, in dessen Reflexionen die Sinnlichkeit eine so große Rolle spielt, als eine Natur geschildert wäre, deren Instinkte ihn auf Abwege führten. Ganz im Gegenteil! Er ist kalt wie Eis, kalt wie Kierkegaards Schatten eines Verführers, der sogar in diesem Zuge hier antizipiert ist. Er verübt seine Ausschweifungen nicht mit Fleisch und Blut, sondern mit einem phantastisch exaltierten Hirne. Er ist ein reiner Cerebralmensch, ein Norddeutscher vom reinsten Wasser. Und in einem bestimmten Punkte ist er zugleich schon durch Antizipation in unerwartetem Grade romantisch. Da er ganz ausgebrannt, da jeder Funke von Überzeugung bei ihm erloschen ist und all seine Gefühle „tot und hingeschlachtet" um ihn her liegen, flüchtet er sich in den Glauben an das Wundersame und setzt sein Vertrauen auf mystische Mitteilungen, zu denen ein alter Betrüger ihm die Aussicht vorgegaukelt hat. Dieser Zug, welcher sich, charakteristisch genug, bei dem französischen Vorbilde nicht findet, war nötig, um die Figur zu ergänzen.

So ausgehöhlt ist hier die Individualität, so wenig wiegt sie in ihrer eigenen Hand, daß sie sich in jedem Momente gleich wahr und unwahr erscheint; sie ist sich fremd geworden und hat ebensowenig Vertrauen zu sich selbst wie zu irgend einer objektiven Macht. Sie steht außerhalb dessen, was sie selbst erlebt. Es ist ihr, als spiele sie eine Rolle, wenn sie handelt. Lovell erzählt, wie er ein junges Mädchen, Emilie Burton, verführt habe: „Ich warf mich plötzlich zu ihren Füßen nieder und gestand ihr, daß zu meinem Aufenthalt im Schlosse mich allein eine heftige Liebe zu ihr vermocht habe; dies solle mein letzter Versuch sein, ob es irgend ein menschliches Herz gebe, das sich meiner noch annehme,

um mich mit dem Leben und dem Schicksale wieder auszusöhnen. Sie war schön, und wie in einem Schauspiele spielte ich meine Rolle, auf eine wunderbare Weise begeistert, fort; es gelang mir alles, was ich sagte, ich sprach mit Feuer und doch ohne Affektation." Und weiterhin heißt es: „Daß sie sich selbst auf einige Zeit ihr häusliches Glück zerstört hat, ist ihre eigene Schuld; daß sie sich nach dem Übereinkommen jetzt vor manchen Menschen schämen muß, kann mir zu keinem Vorwurfe gereichen. Ich übte eine Rolle an ihr und sie kam mir mit einer anderen entgegen; wir spielten mit vielem Ernste die Komposition eines schlechten Dichters, und jetzt thut es uns wieder leid, daß wir die Zeit so verdorben haben." Also ein Spiel, eine Rolle war das Ganze. Man sieht hier schon in einer schriftstellerischen Figur entfaltet, was später in Charakteren wie Friedrich Schlegel und Gentz zu einer Wirklichkeit des Lebens ward, und man findet hier psychologisch charakterisiert, was künstlerisch bestimmt zur vielberufenen Ironie der Romantiker wurde. Hier im Charakter der nackte Egoismus, welcher das Leben wie eine Rolle nimmt, in der Kunst Mißverständnis und Übertreibung des Schillerschen Grundgedankens, daß die ästhetische Thätigkeit „ein Spiel" sei, d. h. ein Thun ohne äußeren Zweck, sodaß die wahre Kunstform diejenige wird, welche jeden Augenblick die Form zerbricht, die Illusion unmöglich macht und mit der Selbstparodie endet, wie es in Tiecks Lustspielen geschieht. Es besteht hier der allergenaueste Zusammenhang zwischen der Art, wie der Held handelt, und der Art, wie die Komödie geschrieben wird. Die Ironie ist eine und dieselbe. Alles läßt sich auf die gleiche Selbstsucht und Unwirklichkeit zurückführen.

Um den Seelenzustand, welcher im „Lovell" geschildert wird, recht zu verstehen, genügt es nicht, daß wir seine künftigen Konsequenzen erblicken, wir müssen hier, wie früher bei René, sehen, worin dies psychologische Moment begründet, und wodurch es bedingt ist. Bedingt ist es durch die ganze Eigenwilligkeit, in welcher

die Zeit gärt. Daher begegnen sich die verschiedenen Dichtergeist in der Ausbildung des Typus. Als ein Titane der Blasiertheit ist Lovell heimisch in einem Geschlecht von Titanen.

Jean Paul, welcher zehn Jahre älter als Tieck, vier Jahre jünger als Schiller ist, begann zwei Jahre bevor „Lovell" ersonnen ward, eine Schilderung dieser Rasse in seiner „Faustiade", dem Romane „Titan". Jean Paul ist in mancher Hinsicht der Vorläufer der Romantik; innerhalb der romantischen Schule wird er von Hoffmann nachgeahmt, wie Goethe von Tieck. Er ist Romantiker vor allem durch die maßlose Willkür, mit welcher er als Künstler zu Werke geht. Er hat, wie Auerbach von ihm sagt, „Studienköpfe, Stimmungen, Charakterzüge, psychologische Verschlingungen, Bilder im allgemeinen empfunden und bereit gehalten, die er nun beiläufig anfügt oder auf gegebene Charaktere und Situationen überträgt", er schiebt alle erdenklichen, noch so ungehörigen Einfälle in den elastischen Rahmen seiner Erzählungen ein. Sodann ist er Romantiker durch seine unbegrenzte Eigenwilligkeit, denn man hört ihn und abermals ihn aus all seinen Personen, wie sie auch heißen mögen, heraus; ferner durch seinen alles beherrschenden und keine feste Kunstform achtenden Humor; endlich durch seine ganze Stellung als Antipode der antiken Bildung. Aber was er auch in der Kunst sein mochte, so war er im Leben nicht der Mann der bloßen Willkür, sondern der Freiheit, ihr leidenschaftlicher Vorkämpfer, Fichtes Ebenbild an begeistertem Pathos; er bekämpft weder die Aufklärung, noch die Vernunft, noch die Reformation, noch die Revolution, er ist überzeugt von dem geschichtlichen Werte und der vollen Gültigkeit der Ideen, welche erzeugt und verfochten zu haben der Ruhm des achtzehnten Jahrhunderts ist. Deshalb wendet er sich warnend gegen die hohle und demoralisierende Phantastik der Romantiker.

Im „Titan" findet man die am kräftigsten ausgeprägte von Jean Pauls Idealgestalten, Roquairol. Idealgestalten, sage ich,

weil er als vorzüglicher realistischer Idyllendichter eine ganz andere Art von Charakteren erschuf. Roquairol ist ein Prototyp für die Form, in welche die Zeit ihre Leidenschaft und ihre Verzweifelung gießt. Er ist das rasende und tief reflektierte Verlangen, das in Phantasterei umschlägt, weil es eine Kraft ist, für welche die Verhältnisse keine Verwendung haben, und welche nicht die Fähigkeiten in sich trägt, mit denen man die Wirklichkeit sich aneignet oder sie durchbricht und beherrscht. So wird das Verlangen eine Krankheit, die nach innen schlägt und zu Selbstbespiegelung und Selbstmord führt. Man höre Roquairol sich selbst in einem Briefe schildern (88. Zykel): „Jetzt sieh mich an, ich ziehe meine Maske ab, ich habe konvulsivische Bewegungen auf dem Gesicht, wie Leute, die genossenes Gift überstanden! Ich habe mich in Gift betrunken, ich habe die Giftkugel, die Erde verschluckt ... Ausgehöhlt, verkohlt vom phantastischen Feuer ist mein Baum. Wenn so zuweilen die Eingeweidewürmer des Ichs, Erbosung, Entzückung, Liebe und dergleichen wieder herumkriechen und nagen und einer den anderen frisset, so seh' ich vom Ich herunter ihnen zu; wie Polypen zerschneide und verkehr' ich sie, stecke sie ineinander. Dann seh' ich wieder dem Zusehen zu, und da das ins Unendliche geht, was hat man denn von allem? Wenn andere einen Glaubens-Idealismus haben, so hab' ich einen Herzens-Idealismus, und jeder, der alle Empfindungen oft auf dem Theater, dem Papier und dem Erdboden durchgemacht, ist so. Wozu dient's? — Oft seh' ich die Berge und Flüsse und den Boden um mich an, und mir ist, als könnten sie jeden Augenblick auseinander flattern und verrauchen, und ich mit ... Es giebt einen kalten, kecken Geist im Menschen, den nichts etwas angeht, nicht einmal die Tugend; denn er wählt sie erst und er ist ihr Schöpfer, nicht ihr Geschöpf. Ich erlebte einmal auf dem Meere einen Sturm, wo das ganze Wasser sich wütend und zackig und schäumend aufriß und durcheinander warf, indes oben die stille Sonne zusah; — so werde! Das Herz ist der

Sturm, der Himmel das Ich. — Glaubst du, daß die Romanen- und Tragödienschreiber, nämlich die Genies darunter, die alles, Gottheit und Menschheit, tausendmal durch- und nachgeäfft haben, anders sind als ich? Was sie und die Weltleute noch reell erhält, ist der Hunger nach Gold und nach Lob ... Die Affen sind Genies unter dem Vieh; und die Genies sind Affen im ästhetischen Nachmachen, in der Herzlosigkeit, Bosheit, Schadenfreude, Wollust und — Lustigkeit." Er erzählt, wie er, ohne selbst etwas anderes als einen aus Langeweile entspringenden Trieb zu empfinden, die Schwester seines Freundes berückt hat: „Ich verlor nichts — in mir ist keine Unschuld — ich gewann nichts — ich hasse die Sinnenlust; — der schwarze Schatten, den einige Reue nennen, fuhr breit hinter den weggelaufenen bunten Lustbildern der Zauberlaterne nach; aber ist das Schwarze weniger optisch, als das Bunte?"

Wer nur dies kurze Zitat aus Jean Pauls dickem, vierbändigem Romane achtsam liest, wird erkennen, wie hier wieder eine Verbindungslinie zwischen dem Leben und der Kunst gezogen ist. Unwillkürlich, aber höchst bedeutungsvoll, gebraucht Roquairol die Natur des produzierenden Künstlers als Symbol der seinigen, und die Ausdrücke „ausgehöhlt von phantastischem Feuer" und „Herzens-Idealismus" (dasselbe, was wir als Subjektivismus kennen gelernt haben) sind so scharf bezeichnend, als wären sie geradezu kategorisch gewählt. Ja, so sehr war der Dichter sich dessen bewußt, was er schildern wollte, daß er, nachdem Roquairol sein letztes und abscheulichstes Verbrechen verübt, nachdem er, sich für Albano, den Helden, ausgebend, dessen Geliebte Linda im Dunkel der Nacht besucht hat, ihn auf der Bühne sterben, ihn sich selbst während der Darstellung einer Rolle, die mit einem Selbstmorde endet, erschießen läßt, noch bis zum letzten Augenblicke in der Welt des Scheines und Spieles lebend, Wirklichkeit und Phantasie verwechselnd oder vermischend. Ward es nicht die Losung des nachfolgenden Geschlechtes, die Wirklichkeit phantastisch oder poetisch zu gestalten? Es war die Auf-

gabe, welche es sich stellte, und welche es in seiner ganzen Produktion zu lösen suchte; das Streben nach dieser Lösung erklärt und entschuldigt seine Verirrungen, wo es eine Umgestaltung der Wirklichkeit skizziert, wie z. B. in Schlegels „Lucinde".

Das große Problem von dem Verhältnisse zwischen der Poesie und dem Leben, die Verzweiflung über ihre tiefe, bittere Disharmonie, das rastlose Suchen nach einer Versöhnung ist der geheime Hintergrund der ganzen deutschen Litteraturgruppe von der Zeit der Sturm- und Drangperiode bis zum Ende der Romantik. Um sowohl die „Lucinde" wie den „Lovell" zu verstehen, muß man daher zurückgreifen. Beide versteht man besser durch Jean Pauls „Titan", Lovell durch den Titaniden Roquairol, Lucinde durch die Titanide Linda.

V.

Im Juni 1801 stand in Jena ein junger Mann auf dem Katheder, um für die Erlangung des Doktorgrades zu disputieren. Man schikanierte ihn aus allen Kräften, ja, was unerhört war, man nötigte ihm Opponenten auf. Der eine, übrigens ein fader Geist, suchte sich an ihm zum Ritter zu schlagen, und bemerkte: „In tractatu tuo erotico Lucinda dixisti ꝛc ꝛc", worauf der Doktorand trocken damit erwiderte, daß er den Opponenten einen Narren nannte. Es entstand Aufruhr und Skandal, und einer der Professoren erklärte, daß in dreißig Jahren kein solches scandalum den philosophischen Schauplatz profaniert habe. Der Doctorand antwortete, daß in dreißig Jahren niemand so behandelt worden sei. Dieser Doktorand war Friedrich Schlegel, damals so gefürchtet wegen seiner schrecklichen Ansichten, daß man ihm zuweilen nicht in einer Stadt zu übernachten erlaubte. In einem Reskript des kurfürstlich hannoverschen Universitäts-Kuratoriums an den Prorektor zu Göttingen vom 26. September 1800 lesen wir: „Sollte der Bruder des Professors, der durch seine sittenverderblichen Schriften berüchtigte Friedrich Schlegel, sich dort einfinden, um sich einige Zeit daselbst aufzuhalten, so ist selbigem solches nicht zu erlauben, sondern ihm die Bedeutung zu thun, daß er Göttingen zu verlassen habe."

Das heißt strenge Justiz. — Und all dieser Lärm um „Lucinde"!

Nicht durch ihre dichterische Kraft ist „Lucinde" eines der Hauptwerke der Romantiker — denn soviel auch in diesem Buche von der „Empfindung des Fleisches" die Rede ist, wird man doch kein Fleisch und Blut, keine wahre Plastik darin finden; ebensowenig durch Tiefe der Gedanken — es ist mehr Philosophie in den wenigen paradoxen Blättern enthalten, die Schopenhauer unter dem Titel „Metaphysik der Liebe" geschrieben hat, als in der ganzen anspruchsvollen „Lucinde"; nicht einmal durch einen genialen bacchantischen Naturjubel — vergleicht man sie mit Heinses von südlicher Lebenslust glühendem „Ardinghello", so sieht man, wie bleich und doktrinär sie ist. Aber das Buch hat seinen Wert als Manifest und Programm. Seine Hauptidee ist, die Einheit und Harmonie des Lebens zu verkünden, wie sie sich am sichtbarsten und faßlichsten in der erotischen Begeisterung offenbart, welche dem geistigen Gefühl einen sinnlichen Ausdruck giebt und umgekehrt die sinnliche Lust vergeistigt. Was es schildern will, ist die Umwandlung des wirklichen Lebens in Poesie, in Kunst, in das freie Schillersche „Spiel" der Kräfte, in ein träumendes, in stets befriedigter Sehnsucht aufgehendes Leben, in welchem der Mensch keinen Zweck hat, noch nach Zwecken handelt, sondern eingeweiht ist in die Geheimnisse der Natur und „die Klage der Nachtigall und das Lächeln des Neugeborenen versteht, und was auf Blumen wie an Sternen sich in geheimer Bilderschrift bedeutsam offenbart".

Man versteht nichts von diesem Buche, wenn man, wie Kierkegaard, mit einer Reihe dogmatischer Kastelle im Rücken, sich mit dem Ausrufe auf dasselbe stürzt: „Was es will, ist die nackte Sinnlichkeit, worin der Geist ein negiertes Moment ist; was es bekämpft, ist jene Geistigkeit, in welcher die Sinnlichkeit ein einbegriffener Moment ist." Man begreift kaum die Blindheit, welche erforderlich ist, um dergleichen zu schreiben; doch die Orthodoxie sorgt ja für gute Scheuklappen. Und man versteht dies Buch auch

nicht ganz, solange man, wie Gutzkow, in demselben nur eine Doktrin von der Berechtigung der freien Liebe, oder, wie Schleiermacher, einen Protest wider die absolute Geistigkeit und eine Zurückweisung des affektierten Verneinens und Wegleugnens von Fleisch und Blut erblickt. Der Grundgedanke des Buches ist die romantische Lehre von der Identität von Leben und Poesie. Allein, ist auch dieser ernste Gedanke der Kern des Buches, so ist doch die Form desselben von der Art, daß sie ausdrücklich darauf ausgeht, die Lorbeern des Skandales zu ernten. Sympathisch wirkt zwar die Kühnheit, der Trotz, mit welchem der herausfordernde Ton angeschlagen wird, der Mut, mit welchem der Verfasser sich aus Überzeugung allen Angriffen, allen persönlichen Verspottungen und Verleumdungen seines Privatlebens aussetzte, die zu erwarten waren. Anerkennenswert ist die Sicherheit, mit welcher hier auf einem sehr kleinen Raume alle Ansichten und Stichwörter der Romantik vereinigt sind, sodaß man mit Leichtigkeit in diesem Buche alle Tendenzen, welche sonst auf viele Personen verteilt sind, fächerförmig von einem Mittelpunkte sich ausbreiten sehen kann. Allein widerwärtig ist die künstlerische Ohnmacht, von welcher dieser Roman, der im grunde nur ein Entwurf ist, Zeugnis giebt, die vielen Anläufe, welche zu nichts führen, und die ganze markloſe Selbstvergötterung, welche ihre Unfruchtbarkeit dadurch zu verhehlen sucht, daß sie eine künstliche und ungesunde Hitze erzeugt, um darin ihre Windeier auszubrüten. Karoline Schlegel hat uns folgendes beißende Epigramm aufbewahrt, das damals gegen das Buch gerichtet ward:

Der Pedantismus bat die Phantasie
Um einen Kuß; sie wies ihn an die Sünde;
Frech, ohne Kraft, umarmt er die,
Und sie genas von einem toten Kinde,
Genannt Lucinde.

Abgesehen von dem Worte „Sünde", das nicht hierher gehört — denn Lucinde versündigt sich nur an dem guten Geschmack und

an der Poesie — habe ich nichts gegen diesen beißenden Spott einzuwenden.

Zutiefst in der „Lucinde" liegt wieder der Subjektivismus, der Eigenwille als die Willkür, welche zu allem möglichen werden kann, zur Revolution, zur Frechheit, zum Dogmatismus, zur Reaktion, weil sie von Anbeginn an keine Macht geknüpft ist, weil das Ich nicht im Dienste irgend einer Idee arbeitet, welche seinem Streben Festigkeit und Wert verleihen könnte: weder im Dienste der gesellschaftlichen, noch in dem der geistigen Freiheit. Die Willkür, welche in der Kunst zu der von Friedrich Schlegel erfundenen „Ironie", dem Schweben des Künstlers über seinem Stoffe, seinem freien Spiele mit dem Stoffe, in der Poesie bestimmter zum Prinzipe von der reinen Form wird, welche sich beständig über ihren eigenen Inhalt lustig macht und ihre eigene Illusion zerstört — diese Willkür wird auf dem Gebiete der Wirklichkeit zu einer Ironie, welche bei den Hochbegabten und Geistesaristokraten die genial-paradoxe „Art zu sein" ist, nach der sie ihr Leben auskosten. Diese Ironie ist ein Rätsel für die Profanen, „denen das Organ dazu mangelt". Sie ist „die freieste aller Lizenzen" (ein Ausdruck, der ja auch der Poesie angehört), weil man durch sie sich über sich selbst hinweg und hinaus setzt; aber doch ist sie die am meisten an das Gesetz gebundene; denn sie ist — heißt es — unbedingt und notwendig. Sie ist eine beständige Selbstparodie, unverständlich für die „harmonisch Platten" (ein Ausdruck, welchen die Romantiker stets von denen gebrauchen, die sich in einer trivialen Harmonie beruhigt finden); denn diese nehmen ihren Ernst für Scherz und ihren Scherz für Ernst. Die Unmittelbarkeit des genialen Ichs, „die Subjektivität", ist also die Wahrheit, insofern die Subjektivität alle nach außen hin gültigen Bestimmungen in ihrer Macht hat und zum Ärgernis und Staunen der Welt sich stets in der Form von Paradoxen äußert. Die Ironie ist „die göttliche Frechheit". Die so aufgefaßte Frechheit ist eine allseitige Möglichkeit. Sie ist die Freiheit von Vorurteilen, aber

sie eröffnet, rein formell wie sie ist, der frechsten Behauptung aller möglichen Vorurteile eine Perspektive. Sie ist, so wird uns gesagt, leichter erreichbar für das Weib, als für den Mann. „Wie die weibliche Kleidung vor der männlichen, so hat auch der weibliche Geist vor dem männlichen den Vorzug, daß man sich da durch eine einzige kühne Kombination über alle Vorurteile der Kultur und bürgerlichen Konventionen wegsetzen und mit einem Male mitten im Stande der Unschuld und im Schoße der Natur befinden kann." Schoß der Natur! Man höre, wie Rousseausche Töne selbst in dieser leichtfertigen Fanfare spuken! Es klingt, als würde die Reveille zur Revolution geblasen — in Wirklichkeit wird nur die Reaktion eingeläutet. Rousseau predigte die Rückkehr zum Naturzustande, wo die Menschen nackt in den Wäldern umherliefen und sich von Eichelkost nährten. Schelling wollte die Entwickelung zur Urzeit zurückführen, wo die Menschheit noch nicht durch den Sündenfall verderbt worden war. Friedrich Schlegel bläst revolutionäre Melodien auf dem großen romantischen Wunderhorn. Aber, wie es in „Des Knaben Wunderhorn" heißt:

„Es blies ein Jäger wohl in sein Horn —
Und alles, was er blies, das war verlorn."

Es führt nicht zur Geistesfreiheit, es führt nur zu erhöhtem Genusse. Alles, auch die Wollust, wird in Kunst verwandelt. Wie die romantische Poesie Poesie in zweiter Potenz, Poesie über Poesie, raffinierte Poesie ist, so ist die Liebe des Romantikers raffinierte Liebe, „Liebeskunst". Die verschiedenen Grade der höheren Sinnlichkeit werden hier bezeichnet und in ein System gebracht; ich verweise auf das Buch, das nicht, wie „Ardinghello", üppige Bilder giebt, sondern eine trockene, pedantische Theorie, deren leere Rahmen auszufüllen der Erfahrung und Phantasie des Lesers überlassen bleibt. Die Frechheit ist näher bestimmt Faulheit, genialer Müßiggang. Der Müßiggang wird „die Lebensluft der Unschuld und Begeisterung" genannt. In seiner höchsten Potenz wird er zum

Vegetieren: „Das höchste, vollendetste Leben ist ja nichts, als ein reines Vegetieren.“ Die Pflanze erscheint als „die sittlichste und schönste unter allen Formen der Natur“. Man kehrt in solchem Grade zur Natur zurück, daß man zur Pflanze zurückkehrt. Der ruhende Genuß im reinen Vegetieren des ewig dauernden Augenblickes würde das Höchste sein. „Ich dachte“, sagt Julius zu Lucinde, „ernstlich über die Möglichkeit einer dauernden Umarmung nach. Ich sann auf Mittel, unser Beisammensein zu verlängern.“ Aber da nun die Genialität, welche keiner Mühe und Anstrengung bedarf, und die Wollust, welche die in sich selbst ruhende Seligkeit ist, nichts mit Zweck oder Handlung oder Nutzen zu schaffen haben, so wird jenes dolce far niente der Gipfelpunkt des Lebens, und die Absicht, welche zu planmäßigem Handeln führt, wird als lächerlich und philiströs verfolgt. Die Hauptstelle hierüber in der „Lucinde“ lautet so: „Der Fleiß und der Nutzen sind die Todesengel mit dem feurigen Schwert, welche dem Menschen die Rückkehr ins Paradies verwehren.“ Ja, gewiß sind sie das! Der Fleiß und der Nutzen versperren den Rückweg zu allen Paradiesen, die hinter uns liegen. Deshalb sind sie uns heilig. Der Nutzen ist für uns eben das Gute, und was ist der Fleiß im Dienste des Nützlichen anderes, als der Inbegriff aller Tugenden, was ist er anderes, als die Resignation gegenüber zerstreuenden Genüssen, die Begeisterung und die Kraft, womit das Gute errungen und ausgeführt wird!

Der Rückweg zur Vollkommenheit ist in der Kunst das Zurückstreben zur genialen Willkür des Künstlers, zu dem Punkte, wo er das Eine und auch ein ganz Anderes, geradezu Entgegengesetztes thun kann; im Leben ist er der Rückweg des Müßigganges — denn wer müßig ist, schreitet zurück — der Rückweg zum genießenden Vegetieren; in der Wissenschaft ist er der Rückweg zum unmittelbaren Glauben, welcher Glaube von Schlegel wieder als Religion bestimmt wird, eine Religion, die wieder zum Katholizis-

mus zurückführt. Was Natur und Geschichte betrifft, so ist er der Rückweg zum Zustande des paradiesischen Urvolkes.[1] So erklärt es sich eben aus der Grundidee der Romantik — dem Rückwege, — daß sogar die himmelstürmende „Lucinde", wie alle übrigen Himmelstürmereien der Romantiker, nicht die geringste praktische Wirkung hatte.

[1] A. Ruge, Gesammelte Schriften. Erster Band. S. 328 ff.

VI.

Man findet also in der „Lucinde“ gleichsam in nuce all jene Lehrsätze, welche später in der Geschichte der Romantik entwickelt und exemplifiziert werden. In einer Abhandlung, wie der über „den Wechselbetrieb“ von dem Ästhetiker in Kierkegaards „Entweder — Oder“ ist der Müßiggang in ein System gebracht: „Man übernehme nie irgend ein Berufsgeschäft. Thut man es, so wird man ein schlechter und rechter Massen-Peter, ein winziger kleiner Zapfen in der Maschine des Staatskörpers; man hört auf, selbst der Betriebs-Herr zu sein ... Wenn man sich auch der Berufsgeschäfte enthält, soll man doch nicht unthätig sein, sondern Gewicht auf all solche Beschäftigung legen, welche mit Müßiggang identisch ist ... In der Willkür liegt das ganze Geheimnis. Man glaubt, es sei keine Kunst, willkürlich zu handeln, und doch gehört ein tiefes Studium dazu, solchergestalt willkürlich zu handeln, daß man sich nicht selbst dabei verirrt, sondern selbst Genuß davon hat.“ — Müßiggang, Willkür, Genuß! Da haben wir das Kleeblatt. Wir finden es überall auf dem romantischen Felde. In einem Buche, wie Eichendorffs „Leben eines Taugenichts“ werden der Müßiggang und die Zwecklosigkeit in der Gestalt des Helden idealisiert und verherrlicht. Und die Zwecklosigkeit ist ein Hauptpunkt, den man vor allem nicht übersehen darf. Die Zwecklosigkeit

ist ein anderer Ausdruck für die romantische Genialität. „Absichten haben", sagt Julius zu Lucinde, „nach Absichten handeln, und Absichten mit Absichten zu neuer Absicht künstlich verweben, diese Unart ist so tief in die närrische Natur des gottähnlichen Menschen eingewurzelt, daß er sichs nun ordentlich vorsetzen und zur Absicht machen muß, wenn er sich einmal ohne alle Absicht auf dem inneren Strome ewig fließender Bilder und Gefühle frei bewegen will ... O! es ist wahr, meine Freundin, der Mensch ist von Natur eine ernsthafte Bestie."

Selbst der streng christliche Kierkegaard sagt betreffs dieser Aussprüche: „Um Schlegel nicht Unrecht zu thun, muß man sich der vielen Verkehrtheiten erinnern, welche sich in so mancherlei Lebensverhältnisse eingeschlichen hatten und namentlich unermüdlich bestrebt gewesen waren, die Liebe so zahm, so wohlabgerichtet, so schleppend, so träge, so nützlich und brauchbar wie irgend ein sonstiges Haustier, kurz gesagt so unerotisch wie möglich zu machen ... Es giebt eine sehr beschränkte Ernsthaftigkeit, eine Zweckmäßigkeit, eine jämmerliche Teleologie, welche viele Menschen abgöttisch verehren, die jedes unendliche Streben als ihr rechtmäßiges Opfer verlangt. Die Liebe ist solchermaßen nichts in und an sich selbst, sondern wird erst etwas durch die Absicht, womit sie in die Kleinlichkeit eingeordnet wird, die auf dem Privattheater der Familien Furore macht." Man darf vielleicht schließen, daß diese Ausdrücke Kierkegaards von der zahmen, wohlabgerichteten, trägen und nützlichen Haustier-Liebe eine besonders passende Anwendung hätten in Deutschland finden können, das zu jener Zeit sicherlich der Sitz der altmodischen Weiblichkeit war. Tiecks satirische Ausfälle in seinen Lustspielen zielen zuweilen in ähnlicher Richtung. So beklagt in seinem „Däumchen" ein Ehemann sich über die ewige Strickluft seiner Frau, die ihm keine Ruhe lasse — ein Motiv, das man fast nur in Deutschland verstehen kann, wo die Damen sich noch heutzutage mit dem Strickzeug in der Hand selbst an öffentlichen Ver-

gnügungsorten, wie z. B. in Dresdener Konzertlokalen, einfinden. Herr Semmelziege sagt bei Tieck:

Des Hauses Sorge nahm zu sehr den Sinn ihr ein,
Die Sauberkeit, das Porzellan, die Wäsche gar;
Wenn ich ihr wohl von meiner ew'gen Liebe sprach,
Nahm sie der Bürste vielbehaartes Brett zur Hand,
Um meinem Rock die Fäden abzukehren still!
— — — — — — — — — — — — — —
Doch hätt' ich gern geduldet alles, außer eins:
Daß, wo sie stand, und wo sie ging, auswärts, im Haus,
Auch im Konzert, wenn Tongewirr die Schöpfung schuf,
— — — — — — — — — — — — — —
Da zaspelnd, haspelnd, heftig rauschend, nimmer still,
Ellnbogen fliegend, schlagend Seiten und Geripp,
Sie immerdar den Strickstrumpf eifrig handgehabt.

Drollig wird diese Satire, wo sie freiwillig oder unfreiwillig wie eine Parodie der bekannten römischen Elegie aussieht, in welcher Goethe seiner Geliebten das Maß des Hexameters „leise mit fingernder Hand" auf den Rücken zählt:

Einst als des Torus heilig Lager uns umfing,
Am Himmel glanzvoll prangte Lunas keuscher Schein,
Der goldnen Aphrodite Gab' erwünschend mir,
Von silberweißen Armen ich umflochten lag,
Schon denkend, welch ein Wunderkind so holder Nacht,
Welch Vaterlandserretter, kraftgepanzert, soll
Dem zarten Leib entsprießen nach der Horen Tanz,
Fühl' ich am Rücken hinter mir gar sanften Schlag;
Da wähn' ich, Liebsgekose neckt die Schulter mir,
Und lächle fromm die süße Braut und sinnig an:
Bald naht mir der Enttäuschung grauser Höllenschmerz,
Das Strickzeug tanzt auf meinem Rücken thätig fort,
Ja, stand das Werk just in der Ferse Beugung, wo
Der Kundigste, ob vielem Zählen, selber pfuscht.

Gegenüber einer solchen Pflege des Nützlichen wird die Anempfehlung der Zwecklosigkeit verständlich.

Aber die Zwecklosigkeit hängt mit dem Müßiggange zusammen. „Nur Italiener", heißt es, „wissen zu gehen, und nur die im Orient verstehen zu liegen; wo hat sich aber der Geist zarter und süßer

gebildet, als in Indien? Und unter allen Himmelsstrichen ist es das Recht des Müßigganges, was Vornehme und Gemeine unterscheidet, und das eigentliche Prinzip des Adels."

Diese letzte Äußerung ist fast nichtswürdig, aber durch ihren Cynismus um so bezeichnender. Das ist die Art, wie die Romantik sich zur großen Masse der Menschheit stellt. Die Mittel zum Nichtsthun besitzen, ist für sie der echte Adelsbrief. Die, welche von anderen ernährt werden, wie Könige und Ritter in Fouqués und Ingemanns Romanen, und die, welche brotlose Künste treiben, wie Künstler und Poeten bei Novalis und Tieck, sind ihre Helden. Sie sondert sich ab von der Menge. Sie will nichts für diese thun, sie hat nur ihre Auserwählten vor Augen. Der Held und die Heldin in „Lucinde" sind der geniale Künstler und das geniale Weib; nur die Natur- oder die Kunstehe zwischen ihnen wird verherrlicht. Daher fragt auch Julius seine Geliebte, ob ihr Kind, wenn es eine Tochter wäre, für das Porträt oder für die Landschaft erzogen werden solle. Nur als Mitglied der Künstlergilde hat sie für die Eltern Interesse. Wir, die wir heutigen Tages nach Wirklichkeit dürsten, wir wollen das Unrecht abgeschafft wissen, daß die Poesie nur unter Dichter und Maler verteilt wird. Wir wollen den Kreis ihrer Günstlinge erweitert, ja gesprengt sehen.

Man begreift leicht, weshalb „Lucinde" kein soziales Resultat haben konnte. Aber enthielt sie auch keinen lebensfähigen Keim, war sie auch zu marklos, um irgend eine Art von Reform bewirken zu können, so lag dem Buche doch eine gewisse Wirklichkeit zugrunde.

Werfen wir zuerst einen Blick auf die Gestalten des Buches, dann auf die wirklichen Gestalten, welche hinter ihnen stehen.

Auf einem Hintergrunde der tiefsten Verachtung aller Prosa der Wirklichkeit und aller bürgerlichen Verhältnisse der Gesellschaft zeichnen die Hauptpersonen des Buches sich wie redende Silhouetten ab. Das Werk schämt sich nicht seiner erotischen Lehre, es fühlt

sich in seiner Reinheit erhaben über dem Urteile der Menge: „Nicht der königliche Adler allein darf das Gekrächze der Raben verachten; auch der Schwan ist stolz, und nimmt es nicht wahr. Ihn kümmert nichts, als daß der Glanz seiner weißen Fittiche rein bleibe. Er sinnt nur darauf, sich an den Schoß der Leda zu schmiegen, ohne ihn zu verletzen, und alles, was sterblich ist an ihm, in Gesänge auszuhauchen."

Das Bild ist hübsch und kühn; aber ist es wahr? Leda und der Schwan sind auf so vielfache Weise behandelt worden. Mit einem viel treffenderen und witzigeren Bilde schreibt Novalis an Schlegel: „Deine Lucinde reizt mich im voraus, wie die Venus Kallipygos, von der sie gewiß eine Schwester sein wird."

Julius ist ein zerrissener junger Mann, natürlich Künstler, über den wir in den „Lehrjahren der Männlichkeit" (einem Abschnitte, welcher enthält, was Flaubert l'éducation sentimentale nennt) als bezeichnendsten Zug erfahren, daß er Pharao mit dem Anscheine der heftigsten Leidenschaft spielen und doch zerstreut und abwesend sein, daß er in einem Augenblicke von Hitze alles wagen und, sobald es verloren war, sich gleichgültig wegwenden konnte. Vermag dieser Charakterzug uns auch keine Bewunderung zu entlocken, so malt er doch ziemlich gut eine genußsüchtige und ausgebrannte Natur, die ohne kräftigen Handlungstrieb Reizmittel in einem schlaffen, kalt verzweifelten Müßiggange sucht. Seine Entwickelungsgeschichte wird, wie es bei derjenigen sehr junger Menschen so häufig der Fall ist, ausschließlich durch eine Reihe von Frauennamen bezeichnet. Die betreffenden Frauen werden flüchtig, wie mit Bleistift in einem Album, skizziert; nur eines dieser vorbereitenden Bilder ist etwas mehr ausgeführt, das Porträt einer in orientalischem Vegetieren vollständig aufgegangenen Kameliendame, die als solche sich durch eine aufrichtige Liebe aus ihrer Sphäre erhebt und stirbt, weil sie nicht verstanden wird oder keinen Glauben findet. Sie scheidet durch Selbstmord mit einem

brillanten Bühnenabgange aus dem Leben und scheint, wie sie geschildert wird, in ihrem Boudoir sitzend, von großen Spiegeln umgeben, mit den Händen im Schoße, das Bild der ästhetischen Betäubung, des Selbstverlustes und der Selbstbespiegelung, in welchen die Romantik aufging, lebhaft zu verkörpern. Nachdem er eine Menge durchgehends tief widerwärtiger erotischer Stadien durchlaufen hat, lernt Julius endlich sein weibliches Gegenbild Lucinde kennen, deren Eindruck nicht mehr erlischt. „Er traf in ihr eine junge Künstlerin [versteht sich!], welche das Schöne gleich ihm leidenschaftlich verehrte, die Einsamkeit und die Natur ebenso zu lieben schien. In ihren Landschaften sah und fühlte man den lebendigen Hauch wahrer Luft, es war immer ein ganzer Blick... Sie trieb die Malerei nicht wie ein Gewerbe oder eine Kunst [nur kein Ernst! nur kein Nutzen!], sondern bloß aus Lust und Liebe [Dilettantismus und Ironie!], und warf jede Ansicht nach Zeit und Laune mit der Feder oder mit Wasserfarben aufs Papier. Zum Öl hatte es ihr an Geduld und an Fleiß gefehlt [nur kein Fleiß!]... Lucinde hatte einen entschiedenen Hang zum Romantischen [natürlich! sie ist ja pure Romantik]. Auch war sie von denen, die nicht in der gemeinen Welt leben, sondern in einer eigenen selbstgedachten und selbstgebildeten... Auch hatte sie mit kühner Entschlossenheit alle Rücksichten und alle Bande zerrissen und lebte völlig frei und unabhängig." Von dem Zeitpunkte an, wo Julius sie kennen lernt, wird auch seine Kunst wärmer und seelenvoller. Er malt das Nackte „in einem Strome von beseelendem Lichte", seine Gestalten „schienen beseelte Pflanzen in der gottähnlichen Gestalt des Menschen".

Leicht und melodisch, in stets geweckter und befriedigter Sehnsucht, fließt für Julius und Lucinde das Leben dahin, „wie ein schöner Gesang". Die Handlung spielt in einem Atelier, wenigstens steht eine Staffelei neben dem Alkoven. Lucinde wird Mutter und dadurch in die „Naturehe" eingeweiht. „Was vorher war

zwischen uns, ist nur Liebe gewesen und Leidenschaft. Nun hat uns die Natur inniger verbunden." Die Geburt des Kindes giebt dem Paare „das Bürgerrecht im Stande der Natur", vermutlich das Rousseausche, das einzige, worauf sie Wert gelegt zu haben scheinen.

Hinter dieser zweifelhaften Schöpfung lag indes eine Wirklichkeit mit kräftigeren Umrissen. Das Jugendleben des Helden stimmte, wie Friedrich Schlegels Briefe beweisen, ziemlich genau mit dem des Verfassers überein. Berlin war, wie schon oben angedeutet, damals noch nicht pietistisch. Das Beispiel des Thrones heiligte jegliche Freiheit in den Sitten. Die Begeisterung für Kunst und schöne Litteratur verdrängte und ersetzte die unlängst so mächtige offizielle Moral, welche man abzuschütteln suchte.

Die „Reden" Schleiermachers über die Religion, die gerade damals erschienen waren, hatten bei der allgemeinen Irreligiosität ein ähnliches Aufsehen gemacht, wie es in Frankreich Chateaubriands „Le génie du Christianisme" ungefähr gleichzeitig erregte. Als aber die „Reden über die Religion" nicht nur den zur Frömmigkeit angelegten Novalis, sondern auch den kälteren aber leicht bestimmbaren Tieck, wohl besonders durch die Betonung der „heiligen Wehmut" als Wesen der Religion, in die größte Aufregung versetzten, fühlte Schelling sich zu einem derben Protest veranlaßt. Es scheint, daß Novalis' Aufsatz über die Christenheit ihm namentlich ein Dorn im Auge gewesen.

Im Herbst 1799, in demselben Jahre, wo „Lucinde" erschien, schreibt Friedrich Schlegel an Schleiermacher: „Da die Menschen es *so grimmig* trieben mit ihrem Wesen, so hat Schelling dadurch *einen neuen* Anfall von seinem alten Enthusiasmus für die Irreligion *bekommen*, worin ich ihn denn aus allen Kräften bestätigte. Drob

hat er ein Epikurisch Glaubensbekenntnis in Hans Sachs-Goethescher Manier entworfen." Es war der „Widerporst":

Kann es fürwahr nicht länger ertragen,
Muß wieder einmal um mich schlagen,
Wieder mich rühren mit allen Sinnen,
So mir dachten zu entrinnen
Von den hohen, überirdischen Lehren,
Dazu sie mich wollten mit Gewalt bekehren.

Darum so will auch ich bekennen,
Wie ich in mir es fühle brennen,
Wie mir's in allen Adern schwillt,
Mein Wort soviel wie anderes gilt,
Da ich in bös' und guten Stunden
Mich habe gar trefflich befunden,
Seit ich gekommen ins Klare,
Die Materie sei das einzig Wahre.

Halte nichts vom Unsichtbaren,
Halt' mich allein am Offenbaren,
Was ich kann riechen, schmecken, fühlen,
Mit allen Sinnen drinnen wühlen.
Mein' einzig' Religion ist die,
Daß ich liebe ein schönes Knie,
Volle Brust und schlanke Hüften,
Dazu Blumen mit süßen Düften,
Aller Lust volle Nährung,
Aller Liebe süße Gewährung.
Drum, sollt's eine Religion noch geben
(Ob ich gleich kann ohne solche leben),
Könnte mir vor den anderen allen
Nur die katholische gefallen,
Wie sie war in den alten Zeiten,
Da es gab weder Zanken noch Streiten,
Waren alle ein Mus und Kuchen,
Thäten's nicht in der Ferne suchen,
Thäten nicht nach dem Himmel gaffen,
Hatten von Gott 'nen lebend'gen Affen,
Hielten die Erde für's Zentrum der Welt
Zum Zentrum der Erde Rom bestellt,
Darin der Statthalter residiert
Und der Weltteile Szepter führt,
Und lebten die Laien und die Pfaffen
Zusammen wie im Land der Schlaraffen,

Dazu sie im hohen Himmelshaus
Selber lebten in Saus und Braus,
War ein täglich Hochzeithalten
Zwischen der Jungfrau und dem Alten."[1]

Ein solches Gedicht von solcher Hand ist ein wahrhaftes Dokument über den Zeitgeist, und sehr eigentümlich ist es zu sehen, daß, während Wilhelm Schlegel, von Goethe beraten, sich dem Abdruck des Gedichtes im Athenäum widersetzt, der eigentliche Angegriffene, Novalis, darüber schreibt: „Warum der „Widerporst" nicht gedruckt werden soll, kann ich nicht recht einsehen. Der Atheism müßt es sein? — aber denkt doch nur an Die Götter Griechenlands. Schade wär's."

Die Mode war revolutionär — die Brust stark entblößt, die Kleider orientalisch weit. Der Ton unter den hervorragendsten jungen Frauen war äußerst frei. Von keiner wird zu jener Zeit ihrer Schönheit halber mehr gesprochen, als von der jungen Pauline Wiesel, der Gattin eines geistreichen Cynikers und Materialisten aus der Schule des Système de la nature, dessen Skeptizismus einen tiefen und störenden Eindruck auf den jungen Tieck machte, dem er als Modell zu seinem Abdallah und seinem Lovell gesessen hat. Sie war eine der vielen Geliebten des jungen und kühnen Prinzen Louis Ferdinand, der durch Liebenswürdigkeit und große Begabung, durch feuriges Temperament und rücksichtslosen Eigenwillen ein Liebling der Jugend war, und der den Romantikern, deren Zeitgenosse er ist, auf dem Felde der weltmännischen und kriegerischen Aktion entspricht. Französisch erzogen war er nicht imstande einen deutschen Brief orthographisch zu schreiben. Er war ohne Vorurteile, hegte Freundschaft zu Rahel und vertraute sich ihr an, verkehrte mit Demokraten wie mit Aristokraten — ein fürstlicher Freigeist, ein ritterlicher Libertin, der den Ruhm suchte und den Heldentod fand. Für Pauline Wiesel hatte er eine wahre

[1] Plitt, Aus Schellings Leben. Erster Band. S. 282.

Leidenschaft, die in seinen Briefen auflodert, gefaßt. Ein Zeitgenosse schreibt von ihr: „Ich betrachte sie durchaus wie eine Erscheinung der griechischen Mythologie." Alexander von Humboldt ging zwölf Meilen zu Fuße, um sie zu sehen. Charakteristisch für den Zeitgeist ist es, daß das Verhältnis, durch welches Pauline Wiesel ihren Ruf aufs Spiel setzte, nicht die geringste Mißbilligung bei ihren intelligenten Freundinnen fand, z. B. nicht einmal bei der sonst so durchaus unbescholtenen Rahel. Diese ist nicht sehr weit davon entfernt, sie zu beneiden. Sie schreibt als junges Mädchen selbst einmal mißmutig: „Lauter Mittel zu leben, lauter Anstalten dazu, und nie darf man leben, nie gelange ich dazu, und wenn man sich's einmal erdreistet, so hat man die elende Welt, die ganze Welt gegen sich!".

Aber das Original zur „Lucinde" war doch mehr wert, als ihr Porträt, und größer angelegt. Sie gehörte demselben Kreise an, dem Kreise junger, geistvoller Jüdinnen, welche zu jener Zeit die freieste und höchste Bildung repräsentierten, und deren historische Bedeutung darin besteht, daß sie damals den einzigen Kreis bildeten, in welchem Goethes Ruf absolut feststand und ein wahrer Goethe-Kultus herrschte. Eine der begabtesten dieser jungen Frauen war Moses Mendelssohns kluge, selbständige Tochter Dorothea, welche aus Fügsamkeit gegen ihre Eltern dem Bankier Veit ihre Hand gereicht hatte, aber in einer geistig unbefriedigten Ehe mit ihm lebte. Nicht durch äußere Schönheit, sondern durch ihren Witz und ihre leidenschaftlichen geistigen Interessen fesselte sie Friedrich Schlegel. Er war damals fünfundzwanzig, sie zweiunddreißig Jahre alt. In ihrem Wesen und Auftreten war nichts Sinnliches oder Frivoles, sie hatte große, brennende Augen, und eine männliche Härte lag in ihren Zügen. In seinen Briefen an den Bruder rühmt er ihren „gediegenen Wert"; sie ist, sagt er, „sehr einfach und hat für nichts anderes Sinn, als für Liebe, Musik, Witz und Philosophie". Im Jahre 1798 ließ Dorothea

sich von ihrem Manne scheiden und folgte Schlegel nach Jena. „Uns bürgerlich zu verbinden", sagt sie in einem Briefe aus dieser Zeit, „ist eigentlich nie unsere Absicht gewesen, obgleich ich es schon lange nicht für möglich gehalten habe, daß etwas anderes als der Tod uns trennen kann. Zwar widerstrebt es durchaus meinem Gefühle, Gegenwart und Zukunft ausgleichen und berechnen zu wollen, aber wenn die verhaßte Zeremonie die einzige Bedingung der Unzertrennlichkeit bliebe, so würde ich nach dem Gebote des Augenblickes handeln und meine liebsten Ideen vernichten." Kein Freund half mehr, das Verhältnis zwischen Friedrich und Dorothea zu ordnen, als der edle Schleiermacher. Auf keinen von Friedrichs Freunden hatte „Lucinde" so gewaltigen Eindruck gemacht, als auf ihn. Er war damals Prediger an der Charité-Kirche zu Berlin. Schon lange war er mit warmer Sympathie, ja mit Bewunderung Friedrichs Emanzipationsbestrebungen gefolgt. In seiner Abhandlung über „Diotima" sowohl, wie in seiner scharfen Beurteilung von Schillers „Würde der Frauen" hatte Friedrich Schlegel der herkömmlichen Auffassung von der Gesellschaftsstellung des Weibes den Krieg erklärt. Er hatte die gewöhnliche Ehe verspottet, „wo die Eheleute in gegenseitiger Verachtung voneinander leben, wo er in ihr nur ihr Geschlecht, sie in ihm seine bürgerliche Stellung, und beide in den Kindern ihr Machwerk und Eigentum erblicken". Es handelte sich für ihn um die sittliche und geistige Emanzipation des Weibes. Geist und Bildung, mit Begeisterung vereint, waren die Eigenschaften, welche in seinen Augen ein Weib liebenswürdig machten. Die landläufigen Vorstellungen von Weiblichkeit verhöhnte er. Mit Bitterkeit sprach er von der Dummheit und Schlechtigkeit der Männer, die von den Frauen Unschuld und Mangel an Bildung verlangten; so würden die Frauen zur Prüderie gezwungen, und Prüderie sei Prätension der Unschuld ohne Unschuld. Wahre Unschuld könne sich bei dem anderen Geschlechte sehr wohl mit Bildung vertragen. Sie sei vorhanden, wo Religion, Fähigkeit zur

Begeisterung vorhanden sei. Daß daher eine schöne und edle Freidenkerei sich minder für Frauen als für Männer gezieme, sei nur eine der vielen allgemein geltenden Plattheiten, welche durch Rousseau in Umlauf gekommen. „Die Knechtung der Frau" sei ein Krebsschaden der Menschheit. Sein höchster schriftstellerischer Wunsch ist, wie er sich naiv ausdrückt, „eine Moral zu stiften". Als die erste sittliche Regung im Menschen bezeichnet er „Opposition wider das positive Gesetz und das konventionelle Recht".

Schleiermachers Fragment im Athenäum: „Vernunftkatechismus für edle Frauen" betritt ganz diesen Weg und verlangt von den Frauen, daß sie sich von den Schranken ihres Geschlechtes freimachen sollen. Ja, so unglaublich es klingen mag: das oft zitierte Fr. Schlegelsche Fragment, welches keinen gründlichen Einwand gegen eine Ehe à quatre für möglich hält, stammt (wie Haym nachgewiesen hat) wahrscheinlich aus Schleiermachers Feder. Die Spitze desselben ist gegen die vielen gemeinen und unwahren Ehen, gegen „die mißlungenen Eheversuche" gerichtet, welche der Staat in seiner Verkehrtheit mit Gewalt zusammenzuhalten sucht, und wodurch die Möglichkeit echter Ehen verhindert wird. Wie es in diesem Fragmente heißt, daß fast alle Ehen nur provisorische und entfernte Annäherungen an eine wirkliche Ehe seien, so sagt Schleiermacher selbst, daß viele Versuche nötig seien, und daß, „wenn man drei oder vier Paare zusammen nähme, recht gute Ehen zustandekommen könnten, falls man sie tauschen ließe".

Die tiefste Ursache, weshalb Schleiermacher sich gleich persönlich so warm Friedrichs und Dorotheas annahm, lag jedoch in seinen eigenen damaligen Lebensverhältnissen. Er hegte eine starke und lebhaft erwiderte Liebe zu Eleonore Grunow, welche in kinderloser und höchst unglücklicher Ehe mit einem Berliner Prediger lebte.

Er fand, daß viel Unbildung und Plattheit, viel Philiströses und Pharisäisches bei der Wut über „Lucinde" mit unterlief, die man zu derselben Zeit herunterriß, wo man sich an Wielands

und Crébillons lüsternen Romanen köstlich amüsierte. „Das erinnert mich an die Hexenprozesse", sagt er, „wo Bosheit die Anklage formulierte und fromme Einfalt das Urteil vollzog."

Und was ihn besonders veranlaßte, eifrig für das verfolgte Paar Partei zu nehmen, war, wie er sagt, der Umstand, daß die Klage, welche über verletzte Decenz erhoben ward, bei den meisten nur ein Vorwand war, um mittels dieser Brücke der Privatperson Schlegel zu Leibe zu gehen.

Dorothea besaß eine kraftvolle Seele in einem schwachen Leibe. Ohne Wanken ertrug sie alles, was ihr Bruch mit der Gesellschaftsnorm auf sie herab beschwor, heimliche Verketzerung und öffentliche Beschimpfung durch Hindeutungen in den Angriffen auf „Lucinde". Sie bewies dem Manne ihrer Wahl die ausdauerndste Hingebung und die aufopferndste Treue. Sie teilt nicht allein seine Interessen und Bestrebungen, sondern erträgt seine Thorheiten und findet sich ohne Klage in die Launen des launenvollsten Liebhabers. Ja, noch mehr: ihre ungewöhnliche Geistesfreiheit und Munterkeit weiß alle Schatten des Mißmutes aus ihrer und anderer Nähe zu verscheuchen. Ihr Lachen klingt lustig zwischen Schleiermachers allzu subtile Reflexionen und Friedrichs transcendentale Ironie hinein. So frei sie übrigens von weiblicher Empfindsamkeit ist, geht sie ganz auf in Bewunderung ihres Geliebten, und mit rührender Bescheidenheit ist sie stolz auf ihn. Als sie den Roman „Florentin" geschrieben hat, ein Buch, das, trotz all seiner Schwächen, den Reiz des natürlich Einfachen vor den poetischen Erzeugnissen Friedrichs voraus hat, ist sie vor allem glücklich und stolz darüber, daß auf dem Titelblatte sein Name als Herausgeber steht. Mit klopfendem Herzen sendet sie Schleiermacher das Manuskript des ersten Bandes zur Durchsicht und lächelt über die vielen roten Striche, mit welchen sie es zurückerhielt. „Der Henker steht immer da, wo Akkusativ und Dativ stehen sollten." Daß auch sie zu einer Zeit (gegen das Jahr 1800), wo alle Romantiker, selbst Schleier-

macher und Schelling, poetische Sünden begingen, schriftstellern und dichten mußte, bezeichnet sie als zu dem deutsch-litterarischen Kreise der Romantiker gehörend, und in Wirklichkeit ist ihr Roman auch ein Ausdruck für alle herrschenden Ideen, eine Nachahmung Wilhelm Meisters und Franz Sternbalds, eine Verherrlichung der harmonisch Gebildeten gegenüber den Gemeinen, des freien Vagabundenlebens, des Müßigganges und des schönen Leichtsinns, der Zwecklosigkeit, die inmitten der prosaischen, realen Welt keine „Absichten" hat.

Dem Helden hat Dorothea Züge gegeben, welche augenscheinlich den Charaktereigenschaften Friedrichs entsprechen, wie diese sich in den Augen des bewundernden Weibes abspiegelten. Es heißt von ihm: „Mit dem sonderbarsten, oft zurückstoßenden Wesen weiß er es jedem recht zu machen, und zieht jedes Herz an sich, ohne sich viel darum zu kümmern. Es hilft nichts, wenn man auch seinen ganzen Stolz dagegen setzt, man wird auf irgend eine Weise doch sein eigen. Oft ist es recht ärgerlich, daß man nicht widerstehen kann, da er selber nicht festzuhalten ist. Einmal scheint es, als verbände er mit den Worten noch einen anderen Sinn, als den sie haben sollen; ein andermal macht er zu den schmeichelhaftesten Dingen, die ihm gesagt werden, ein gleichgültiges Gesicht, als müßte es eben nicht anders sein; dann freut ihn ganz wider Vermuten einmal ein absichtsloses Wort, das von ungefähr gesprochen wird; da weiß er immer einen ganz eigenen Sinn, ich weiß nicht, ob hineinzulegen, oder herauszubringen . . . Sie können aber denken, wie er oft in Gesellschaft Anstoß damit giebt."

So erinnern auch die Bekenntnisse Florentins, besonders über sein zügelloses Jünglingsleben in Venedig, an Friedrichs Jugenderlebnisse in Leipzig. Obschon Italiener, fühlt sich Florentin von deutscher Kunst und deutschen Künstlern angezogen; er lernt selbst zeichnen und malen, und ernährt sich bald als romantisch-genialer Dilettant der Malerei, bald als nicht weniger romantischer Spiel-

mann, der von Dorf zu Dorf zieht. Seine Geburt ist in Geheimnisse gehüllt. Er ist, wie er selbst es nennt, „der arme, einsame, ausgestoßene, das Kind des Zufalls“: „Mich treibt etwas unnennbares vorwärts, was ich mein Schicksal nennen muß.“ Er entflieht allen teueren Verbindungen, die ihn fesseln würden: „allein will ich den Fluch tragen, der über mich verhängt ist“.[1]

Es ist unnötig im einzelnen nachzuweisen, wie unschuldig und ganz von romantischer Ausdrucksweise geprägt diese Bezeichnungen sind. Aber nichtsdestoweniger erhebt diese Frau sich über diesen Kreis. Nicht umsonst war sie die Tochter des klugen, nüchternen Mendelssohn.

Sie möchte, sagte sie, sehr gerne in Friedrich einen Künstler sehen, aber recht lieb würde er ihr doch erst werden, wenn sie ihn als tüchtigen Bürger in einem rechten Staate sähe; ja, es kommt ihr vor, als ob das Wesen und Wollen all' ihrer revolutionären Freunde zum Litterarischen, zur Kritik und zu all dem Zeuge passe, wie ein Riese für ein Kinderbett; sie sagt, wenn es nach ihrem Kopfe ginge, so machten sies wie Götz von Berlichingen, der nur zur Feder griff, um sich vom Gebrauche des Schwertes zu erholen.[2]

Wir sehen hier wieder, was uns schon bei Frau von Kalb frappant entgegen trat, wie bei den Frauen dieser Periode eine männlichere und ungeteiltere Kraft, als bei den Männern, sich geltend macht, und wie sie beständig die Probleme, welche die Männer auf das litterarische Forum beschränkt halten wollen, auf das soziale hinausziehen möchten. Sie fühlen tiefer den Druck der Verhältnisse, sie sind minder geschwächt durch gelehrte Überkultur, und sie haben mehr praktischen Sinn und Blick, als die Männer um sie her.

Das größte Ereignis, welches an das seit kurzem verbundene junge Paar herantritt, ist, daß Fichte zu ihm kommt. Man hatte Fichte bekanntlich angeklagt, als Universitätsprofessor Atheismus

[1] Florentin S. 65, 80, 170, 195, 230, 310.
[2] R. Haym, Die romantische Schule. S. 663 ff.

zu lehren. Karoline Schlegel schreibt darüber an eine Freundin: „Nur mit Kummer kann ich Dir von dem schreiben, wonach Du mich fragst — von der Fichteschen Sache. Glaube mir, sie ist sehr schlimm für alle Freunde eines ehrlichen und freimütigen Betragens. Wie Du von der ersten Anklage, die von einem bigotten Fürsten und seinen teils katholischen, teils herrnhutischen Ratgebern herrührte, zu denken hast, wirst Du ungefähr einsehen.... Aber da hetzt man den Fichte durch allerlei Berichte von Weimar, es stehe schlimm u. s. w., daß er schreibt, er werde seinen Abschied nehmen, wenn man ihm einen gerichtlichen Verweis gebe und seine Lehrfreiheit einschränke.... Alle Hofediener, alle die Professoren, die Fichte überglänzt hat, schreien nun über seine Dreistigkeit, seine Unbesonnenheit. Er wird verlassen, gemieden."

In einem Briefe, der gemeinschaftlich von Friedrich Schlegel, Schleiermacher und Dorothea verfaßt ist, sagt letztere: „Es geht sehr gut mit Fichten hier, man läßt ihn in Frieden. Nicolai hat sich verlauten lassen, man würde sich nicht im geringsten um ihn bekümmern, nur müßte er nicht öffentlich lesen wollen, das würde dann nicht gut aufgenommen werden. — Ich werde ganz excellent mit Fichten fertig, und überhaupt ich nehme mich so gut in diesem Philosophenkonvent, als wäre ich nie etwas Schlechteres gewohnt gewesen. Nur habe ich noch eine gewisse Angst vor Fichte, doch das liegt nicht an ihm, sondern mehr an meinen Verhältnissen mit der Welt und mit Friedrich — ich fürchte — doch ich irre mich vielleicht auch. Schreiben kann ich kein Wort mehr, Liebe, meine Philosophen laufen unaufhörlich die Stube auf und ab, daß mir schwindelt."

Hier haben wir eine kleine Interieur-Szene aus Dorotheas Leben in Berlin. Ja, man gefällt sich so wohl in diesem Beisammensein, daß Fichte den Plan faßt, man solle für immer vereint bleiben. Er schreibt seiner Frau, daß er Friedrich zu bewegen suche, in Berlin zu bleiben und Wilhelm Schlegel zu veranlassen,

gleichfalls mit seiner Frau dorthin zu ziehen: „Reussiert dieses, machen wir, d. h. die beiden Schlegel, Schelling (der dann auch hierher zu bringen sein möchte) und wir, eine Familie, mieten ein großes Logis, halten eine Köchin u. s. w.“ Es blieb bei den Projekte. Die Frauen der Brüder Schlegel konnten sich nicht gut miteinander vertragen. Aber berührt es einen nicht wie ein Hauch aus einer anderen Welt, wenn man mitten unter dieser Sorge für Fichte und der Indignation über das Unrecht, das ihm widerfährt, auf Worte wie die folgenden in Dorotheas Briefen stößt: „Deiner Mutter dank' ich recht herzlich für das liebe Heiligenbild. Ich habe es hier immer vor mir liegen; mich dünkt, ich hätte mir selbst keine andere Heilige erwählt, sie paßt mir recht. Die Bilder und die katholischen Gesänge haben mich so gerührt, daß ich mir vor genommen habe, wenn ich eine Christin werde, so muß es durchaus katholisch sein.“[1] Nirgends fühlt man wohl deutlicher, als hier die religiöse Konfusion der romantischen Geistesrichtung. Der Katholizismus spielt hier ganz dieselbe Rolle, wie der Grundtvigianismus später in Dänemark.

Allein Dorothea ist nicht das einzige Frauenporträt in „Lucinde“. Während seiner Lehrjahre lernt Julius eine ausgezeichnete Frau kennen, die folgendermaßen geschildert wird: „Auch diese Krankheit heilte und vernichtete der erste Anblick einer Frau, die einzig war und die seinen Geist zum erstenmal ganz und in der Mitte traf . . Sie hatte gewählt und hatte sich gegeben; ihr Freund war auch der seinige, und lebte ihrer Liebe würdig. Julius war der Vertraute, er wußte alles genau, was ihn unglücklich machte, und urteilte mit Strenge über seinen eigenen Unwert. . . . Darum drängte er alle Liebe in sein Innerstes zurück und ließ die Leidenschaft wüten, brennen und zehren: aber sein Äußeres war durchaus verwandelt, und so gut gelang ihm der Schein der kindlichsten Un-

[1] G. Waitz, Karoline. Erster Band. S. 253, 259, 261 u. 293.

fangenheit und Unerfahrenheit und einer gewissen brüderlichen
ärte, die er annahm, damit er nicht aus dem Schmeichelhaften
s Zärtliche fallen möchte, daß sie nie den leisesten Argwohn schöpfte.
ie war heiter und leicht in ihrem Glück, sie ahndete nichts, scheute
lso nichts, sondern ließ ihrem Witz und ihrer Laune freies Spiel,
enn sie ihn unliebenswürdig fand. Überhaupt lag in ihrem
esen jede Hoheit und jede Zierlichkeit, die der weiblichen Natur
igen sein kann, jede Gottähnlichkeit und jede Unart, aber alles war
in, gebildet und weiblich. Frei und kräftig entwickelte und äußerte
ch jede einzelne Eigenheit, als sei sie nur für sich allein da, und
nnoch war die reiche, kühne Mischung so ungleicher Dinge im
anzen nicht verworren, denn ein Geist beseelte sie, ein lebendiger
auch von Harmonie und Liebe. Sie konnte in derselben Stunde
gend eine komische Albernheit mit dem Mutwillen und der Fein-
eit einer gebildeten Schauspielerin nachahmen und ein erhabenes
edicht vorlesen mit der hinreißenden Würde eines kunstlosen Ge-
nges. Bald wollte sie in Gesellschaft glänzen und tändeln, bald
ar sie ganz Begeisterung, und bald half sie mit Rat und That,
nst, bescheiden und freundlich wie eine zärtliche Mutter. Eine
eringe Begebenheit ward durch ihre Art, sie zu erzählen, so reizend
ie ein schönes Märchen. Alles umgab sie mit Gefühl und Witz,
e hatte Sinn für alles, und alles kam veredelt aus ihrer bilden-
en Hand und von ihren süß redenden Lippen. Nichts gutes und
roßes war zu heilig oder zu allgemein für ihre leidenschaftlichste
eilnahme. Sie vernahm jede Andeutung, und sie erwiderte auch
ie Frage, welche nicht gesagt war. Es war nicht möglich, Reden
it ihr zu halten; es wurden von selbst Gespräche, und während
em steigenden Interesse spielte auf ihrem feinen Gesichte eine immer
eue Musik von geistvollen Blicken und lieblichen Mienen. Die-
elben glaubte man zu sehen, wie sie sich bei dieser oder bei jener
Stelle veränderten, wenn man ihre Briefe las, so durchsichtig und
eelenvoll schrieb sie, was sie als Gespräch gedacht hatte. Wer sie

nur von dieser Seite kannte, hätte denken können, sie sei nur liebenswürdig, sie würde als Schauspielerin bezaubern müssen, und ihren geflügelten Worten fehle nur Maß und Reim, um zarte Poesie zu werden. Und doch zeigte eben diese Frau bei jeder großen Gelegenheit Mut und Kraft zum Erstaunen, und das (ihr Verhältnis zu Mut und Kraft) war auch der hohe Gesichtspunkt, aus dem sie den Wert der Menschen beurteilte."

Es ist mehr Lob als Malerkunst in diesem Porträt. Sainte-Beuve hätte es anders entworfen. Aber das Original dieses Bildes ist die Frau, welche seit der Herausgabe ihrer Briefe unter dem Titel „Karoline", fast wie eine Königin, nur mit diesem ihrem Vornamen benannt wird, an welchem man sie auch am leichtesten erkennt, weil sie so viele Nachnamen gehabt hat, daß man nicht recht weiß, mit welchem man sie bezeichnen solle. Sie war eine geborene Michaelis, eine Tochter des bekannten Göttinger Theologen, war zuerst mit einem Dr. med. Böhmer, nach seinem Tode mit A. W. Schlegel und zuletzt endlich mit Schelling vermählt. Durch ihre beiden letzten Verbindungen steht sie im Mittelpunkte des ganzen romantischen Kreises, der sich zwanglos um sie ordnet. Sie war dessen eigentliche Muse. Calderons und Arioſts genialer Übersetzer, Gries, nennt sie „bei weitem die geistreichste Frau, die er je gekannt", Steffens nnd Wilhelm von Humboldt brauchen ähnliche Bezeichnungen. Von mehreren seiner Aufsätze sagt A. W. Schlegel, sie seien „zum teil von der Hand einer geistreichen Frau, welche alle Talente besaß, um als Schriftstellerin zu glänzen, deren Ehrgeiz aber nicht darauf gerichtet war". Schelling schreibt bei ihrem Tode: „Wäre sie mir nicht gewesen, was sie war, ich müßte als Mensch sie beweinen, trauern, daß dies Meisterstück des Geistes nicht mehr ist, dieses seltene Weib von männlicher Seelengröße, von dem schärfsten Geist, mit der Weichheit des weiblichsten, zartesten, liebevollsten Herzens vereinigt. Etwas der Art kommt nie wieder!" Ihr Porträt ist wunderbar, gewinnend, fein, malitiös und doch

hinschmelzend sanft. Sie ist ganz in Leonardos Stil. Dorothea ist weit mehr aus einem Guss.

Karoline war 1763 geboren und einundzwanzig Jahre alt, als sie sich zum erstenmal vermählte. A. W. Schlegel lernte sie während seiner Studienzeit in Göttingen kennen und verliebte sich in sie; sie wies seinen Heiratsantrag ab. Nur brieflich wurde der Verkehr fortgesetzt. Er endete völlig, als der wunderliche Verehrer im Jahre 1791 eine Hauslehrerstelle in Amsterdam annahm, wo bald verschiedene galante Abenteuer, darunter eine ernsthaftere Liebschaft, das Verhältnis zu Karoline in Schatten stellten. Mittlerweile hatte diese sich in ein Netz der absonderlichsten Verhältnisse verwickelt. 1792 war sie nach Mainz übergesiedelt und lebte in Georg Forsters Hause. Als dieser bewundernswerte und geniale, aber allzu sanguinische Mann, der Lehrer A. v. Humboldts, ein Naturforscher und Schriftsteller ersten Ranges, sich in revolutionäre Unternehmungen einließ und die französische Freiheit am Rhein auszubreiten suchte, teilte Karoline mit Eifer seine Sympathien und Bestrebungen und verkehrte mit den republikanischen Klubisten in Mainz. Man hatte sie zugleich, wiewohl mit Unrecht, besonders in Verdacht, durch ihren Schwager G. Böhmer, den Sekretär Custines, Verbindungen mit dem Feinde unterhalten zu haben. Nachdem die deutschen Truppen Mainz zurückerobert, wird sie arretiert und verbringt mehrere Monate in einer grausamen Haft, in der sie mit sieben anderen Gefangenen das Zimmer teilen muß. Aus ihrem Gefängnisse schreibt sie an Schlegel um Hilfe. Ihre Lage ist noch schlimmer und verworrener, als es scheint. In Mainz hat sie aus Verzweiflung darüber, daß ihre heißesten Wünsche fehlgeschlagen waren (sie hatte gehofft, daß der männliche und energische Tatter ihr seine Hand anbieten würde), sich einem zufälligen Anbeter, einem Franzosen, an den Hals geworfen, und die Folgen dieses Verhältnisses müssen sie unvermeidlich für immer kompromittieren, wenn sie nicht rechtzeitig aus dem Gefängnisse befreit

wird. Durch Wilhelm Schlegels Konnexionen und die eifrigen Bemühungen ihres Bruders gelingt es, eine Freilassungsordre zu erwirken, und mit der ruhigen Ritterlichkeit, die ihm eigen war, stellt Wilhelm jetzt die von allen verlassene Karoline unter den Schutz seines jüngeren Bruders Friedrich. Unter diesen so wenig vorteilhaften Umständen macht Friedrich ihre Bekanntschaft. Er ist nicht im voraus für sie eingenommen, er ist nicht weit davon entfernt, Geringschätzung für sie zu empfinden. Und unter solchen Verhältnissen schreibt er[1]: „Einfachheit und einen ordentlich göttlichen Sinn für Wahrheit habe ich durchaus nicht erwartet ... Sie machte einen sehr lebhaften Eindruck auf mich; ich wünschte nach ihrer Mitteilung und Freundschaft aufs emsigste streben zu dürfen, aber gerade da sie einige Teilnahme zu äußern schien, sah ich sehr bestimmt, daß ein bloßer Versuch in die heftigsten Kämpfe führen, und wenn eine Freundschaft zwischen uns möglich sei, sie nur die späte Frucht vieler verkehrter Bestrebungen sein könne — — jeder eigennützige Anspruch ward von da an aufgegeben ... Ich setzte mich in das einfachste, einfältigste Verhältnis zu ihr, die Ehrfurcht eines Sohnes, die Offenheit eines Bruders, die Unbefangenheit eines Kindes, die Anspruchslosigkeit eines Fremden."

1796 verheiratet sich A. W. Schlegel mit seiner stark kompromittierten Freundin. Ihren Kreis bilden die besten und bedeutendsten Männer ihrer Zeit. Sie steht in andauerndem Verkehr mit Goethe, Herder, Fichte, Schelling, Hegel, Tieck, Schleiermacher und Hardenberg. Goethe steht gerade damals in intimer Verbindung mit der jungen Schule. Dieselbe ist eben im Begriff sich zu bilden, und ihre verschiedenen Mitglieder halten ihre ersten Zusammenkünfte in Jena. Karoline frühstückt mit Goethe, speist bei Fichte zu Mittag und ist bald nur allzu unzertrennlich von Schelling.

Als ein Beispiel der Stärke und Feinheit ihrer Urteilskraft

[1] G. Waitz, Karoline. Erster Band. S. 347 u. 348.

teile ich hier folgende Stelle aus einem Briefe Karolinens an Schelling (vom 1. März 1801) mit: „Du willst doch wohl nicht von mir erfahren, mein allerliebster Freund, ob Du Dich schon beinahe so ausgedrückt hast — wie weit Fichtens Geist reicht. Mir ist es immer so vorgekommen, bei aller seiner unvergleichlichen Denkkraft, seiner fest ineinander gefügten Schlußweise, Klarheit, Genauigkeit, unmittelbaren Anschauung des Ichs und Begeisterung des Entdeckers, daß er doch begrenzt wäre; nur dachte ich, es käme daher, daß ihm die göttliche Eingebung abgehe, und wenn Du einen Kreis durchbrochen hast, aus dem er noch nicht heraus konnte, so würde ich glauben, Du habest das doch nicht sowohl als Philosoph — wenn die Benennung hier falsch gebraucht sein sollte, so mußt Du mich darüber nicht schelten — als vielmehr insofern Du Poesie hast, und er keine. Sie leitete Dich unmittelbar auf den Stand der Produktion, wie ihn die Schärfe seiner Wahrnehmung zum Bewußtsein. Er hat das Licht in seiner hellesten Helle, aber Du auch die Wärme, und jenes kann nur beleuchten; diese aber produziert. — Und ist Das nun nicht artig von mir gesehen? Recht wie durch das Schlüsselloch eine unermeßliche Landschaft."

Über Hegel findet man an einer anderen Stelle von Karolinens Briefwechsel die ergötzliche Äußerung, welche wenig zu der gewöhnlichen Vorstellung von dem Philosophen stimmt: „Hegel macht den Galanten und allgemeinen Cicisbeo."

Mit Leidenschaft beteiligt sich Karoline an allen Bestrebungen der romantischen Schule, sie schriftstellert, korrigiert, liefert anonyme Rezensionen, bald selbst mit der Feder thätig, bald mittelbar durch ihren Einfluß auf andere wirkend. Die politisch-revolutionäre Leidenschaft, welche sie vor den Männern auszeichnet, geht jetzt notgedrungen in litterarischen Scharmützeln und Intriguen auf. So sehen wir sie Schlegels „Jon" anonym, aber ziemlich neckisch, ankündigen, sehen Schlegel gleichfalls anonym antworten und sich gegen diese Rezension verteidigen, und dann endlich Karolinen

Schelling zu Hilfe rufen, der in einer dritten anonymen Rezension als Karolinens Ritter mit ausgesuchter Feinheit der Form Schlegel noch ärger zu Leibe geht, während er ihm schreibt, daß er es hoffentlich nicht übel aufnehmen werde. Karoline ist es auch, welche das Verhältnis zwischen Schiller und Schlegel zerstört, den Bruch zwischen ihnen bewirkt, und durch ihre zahlreichen, oft sehr witzigen, allein ungerechten Scherze über die Schillersche Poesie beständig die Brüder gegen Schiller aufhetzt, der seinerseits nicht von dem Vorwurfe freigesprochen werden kann, sie mit der vornehmen Miene eines Altmeisters abgewiesen zu haben, als sie ihre Schriftstellerlaufbahn begannen. Ihre schwächste Seite kehrt sich in ihrem kleinlichen Hasse gegen die arme Dorothea Veit heraus, die sie beständig verfolgt — ein Haß, welcher das sonst so schöne Einvernehmen zwischen den beiden Brüdern, die zugleich die vertrautesten Freunde waren, störte und sie fast ganz miteinander entzweit hätte. Man höre, in welchem Tone sie von Dorothea spricht: „Friedrich hat den Alarkos selbst noch gesehen und sich unmittelbar darauf in den Wagen gesetzt, um nach Frankreich zu eilen, wo er sich republikanisch zu vermählen gedenkt. Das Ersäufen in der Loire hieß unter Robespierre noces republicaines, und der Hälfte dieses Paares möchte ich gern solche Hochzeit gönnen." Ihre schönsten Eigenschaften entfalten sich ihrer Tochter, dem wunderbaren Kinde Auguste Böhmer, gegenüber, deren Namen unauslöschlich der deutschen Literaturgeschichte eingeprägt bleiben wird, obschon sie mit fünfzehn Jahren starb. Man lese ihre Urteile über Friedrich, über Dorothea, ihre versifizierten Briefe an Tieck oder Schleiermacher, und man wird über ihre feine und seltene Begabung erstaunen. Ihr Tod wurde zu einem Wendepunkte in Karolinens Leben. Schelling, der vielleicht von Auguste etwas bezaubert gewesen war, trat bei ihrem plötzlichen und betrübenden Hinscheiden der Mutter näher. Er war damals sehr jung, im Feuereifer seiner ersten Arbeiten, sprühend von Leidenschaft, strahlend von Genie, Goethes Liebling. Sie hatten

ein tiefes gemeinsames Leid und ein gegenseitiges Trostesbedürfnis. Das Verhältnis nahm den Charakter der glühendsten Liebe an. Daß die gemeinen Gegner der Romantik eine Broschüre verfassen ließen, in welcher behauptet wurde, Schelling habe durch seine verrückte Naturphilosophie und die Kuren, welche er verordnet, das Kind umgebracht — ein Gerede, das durchaus auf lügenhafter Erfindung beruhte — konnte sie nur noch inniger verbinden. In der Antwort auf diese Broschüre gebraucht Schelling jene derben Ausdrücke von seinen Gegnern, welche Lassalle in der Einleitung zu seiner Schrift „Kapital und Arbeit" zitiert. Karolinens Verhältnis zu Schlegel war längst erkaltet, er und sie lebten in verschiedenen Städten. Wäre Karoline eifersüchtig gewesen, so hätte sie mehrfach Grund zu Klagen gehabt. Später knüpfte Schlegel ein Liebesverhältnis mit Tiecks Schwester, Sophie Bernhardi, an, die sich seinetwegen von ihrem Manne scheiden ließ. Sein letzter Eheversuch mit einer Tochter des Rationalisten Paulus mißlang bekanntermaßen und endete, wie sein erster, mit einer Scheidung.

Als Schelling und Karoline einander so unentbehrlich geworden waren, daß das Band, welches letztere fesselte, gelöst werden mußte, gab Schlegel aufs ritterlichste seine Einwilligung dazu. Die Scheidung fand statt, und, wie Karoline sagt, „wir lösten eine Verbindung, die wir unter uns nie anders als wie ganz frei betrachteten", und ein neuer Ehebund, der beiderseits durchaus glücklich ausfiel, wurde geschlossen.

Höchst interessant für die Theorien der Schule und ihre Übereinstimmung mit dem Leben der Führer ist es zu sehen, wie Schlegel diesen Entschluß Karolinens aufnimmt. Er giebt nicht bloß seine Einwilligung, sondern er bleibt andauernd in durchaus freundschaftlichem Briefwechsel mit Schelling, und die beiden Männer unterstützen einander bei ihren litterarischen Bestrebungen gegenseitig mit Rat und That. Ja, Karoline fährt fort, in freundschaftlichstem Verkehr mit Schlegel zu stehen, lange nachdem ihr Verhältnis zu

Schelling ihm kein Geheimnis mehr ist. Sie schreibt z. B. im Mai 1801 an Schlegel: „Entscheide einmal folgenden Streit zwischen Schelling und mir: darf man so mit dem Hexameter verfahren? Ich finde die beiden letzten Zeilen ungelenk, — er besteht aber darauf.“ Mit Frau von Staël besucht Schlegel sogar später das Paar in München.

So vermochten auch die stärksten persönlichen Zerwürfnisse und Spaltungen nicht diejenigen zu trennen, welche durch Gemeinschaft der Ideen und durch gemeinsamen Kampf für dieselben miteinander verbunden waren. Man betrachtete die persönliche Freiheit als unveräußerlich und achtete sie als solche bei anderen, wie man sie für sich selbst in Anspruch nahm.

Aber noch eine andere Lehre läßt sich hieraus ziehen, als die von den wechselnden Neigungen der Romantiker und ihrer vollkommenen Geistesfreiheit gegenüber den gesellschaftlichen Banden, nämlich die: daß ihre Frauen in Wirklichkeit über ihnen selbst standen, und daß sie nur vermocht haben, sie zu sich herabzuziehen. Wir sehen die kräftige und energische Dorothea, welche so stark die Kleinlichkeit aller litterarischen Tendenzen der Romantiker empfindet, langsam umgewandelt werden, sehen sie widerstrebend „Lucinde“ bewundern, dann selbst Romane nach der allgemeinen Schablone verfassen, dann endlich mit Friedrich nach Wien gehen und katholisch werden. Oder man blicke auf die feinsinnige, enthusiastische, stahlharte Karoline, die als junge Witwe von einigen zwanzig Jahren die Rheinlande zu revolutionieren sucht; sie ist zu dieser Zeit so entschlossen, daß sie sich fast mit jedem Beliebigen verbündet und Leben und Wohlfahrt ihrer Lieben mit äußerster Rücksichtslosigkeit den größten Gefahren aussetzt. Friedrich schreibt damals an Wilhelm: „Das werde ich ihrem Herzen nie verzeihen können, daß weiblicher Taumel es soweit hinriß, daß sie fähig war, ihren Freund in diesen gräßlichen Strudel armseliger Gefahren und lumpichter Menschen zu locken.“ Und dann sehe man sie

einige Jahre nachher verwandelt, rezensierend, anonym für und gegen die schlechten Dramen ihres Mannes schreibend, ganz aufgegangen in litterarischen Intriguen. Dann durchbebt wieder auf Augenblicke gleichsam ein Hauch aus der alten Zeit ihre Seele, und man fühlt, wie sie umgewandelt ist. So schreibt sie im Oktober 1799 ihrer Tochter erst allerlei Familiengeschichten. Der Bericht darüber endet: „Der Hofrat Hufeland ist zurück nebst Frau und Kindern." Darauf heißt es: „Lauserei das alles! Buonaparte ist in Paris. O Kind, bedenke, es geht alles wieder gut. Die Russen sind aus der Schweiz vertrieben — die Russen und Engländer müssen in Holland schmählich kapitulieren, die Franzosen dringen in Schwaben vor. Und nun kommt der Buonaparte noch. Freue Dich ja auch, sonst glaub' ich, daß Du bloß tändelst und keine gescheiten Gedanken hegst." Dann in demselben Atemzuge litterarisches Geträtsch: „Tieck ist sehr amüsant und wir sind viel beisammen. Was die Menschen vor Zeugs aushecken, das glaubst Du nicht. Ich werde Dir ein Sonett auf Merkel schicken, der in Berlin geklatscht hat, der Herzog habe den Schlegels wegen des Athenäum Verweise geben lassen u. s. w. Da haben sich Wilhelm und Tieck letzt Abends hingesetzt und ihn mit einem verruchten Sonett beschenkt. Es war ein Fest mit anzusehen, wie beider braune Augen gegeneinander Funken sprühten und mit welcher ausgelassenen Lustigkeit diese gerechte malice begangen wurde. Die Veit und ich lagen fast auf der Erde dabei. Die Veit kann recht lachen, was sie Dir wohl bestens empfehlen wird. Der Merkel ist ein geliefertes Ungeheuer. Davon erholt er sich nicht. Ein Mordlärm wird übrigens von allen Seiten losgehen. Schütz und Wilhelm haben artige Billette gewechselt, Schelling rückt der Allgemeinen Litteraturzeitung mit voller Kraft auf den Leib. Doch diese Händel gehen Dich nichts an, die Russen und Buonaparte aber viel." Es ist, als bemühe sie sich, die großen Interessen bei ihrer Tochter wach zu halten, in dem Maße, als sie bei ihr selbst ersterben. Dann verheiratet

sie sich mit Schelling und fügt sich in alles Bestehende in dem großen Pfaffennefte Bayern.

Manche große Männer haben sich vergebens bemüht, die Frauen, welche sie liebten, dahin zu bringen, ihre Interessen zu teilen. Aber ich kenne keine schlimmere Anklage gegen begabte Männer und kein stärkeres Symptom ihrer Schwäche, als die Thatsache, daß sie, weit entfernt davon, die Frauen, welche sich ihnen hingaben und ihnen folgten, zu heben, dieselben herabgezogen, sie ihrer höchsten Interessen und edelsten Sympathien beraubt, und ihnen kleine und kleinliche dafür eingeflößt haben. Diese Anklage trifft die Romantiker und mußte sie treffen. Sie haben die großen Frauen, die gute Götter ihnen schenkten, ebenso behandelt wie die großen Ideen, die sie als Erbteil empfingen; sie haben sie des großen freisinnigen, sozialen und politischen Gepräges beraubt, und sie dann erst romantisch und litterarisch, dann reumütig und dann katholisch gemacht.

VIII.

Die verbündeten Romantiker waren weit entfernt davon, das Erscheinen der „Lucinde" mit Befriedigung zu sehen. Novalis ist noch der anerkennendste. „Friedrich lebt und webt darin", schreibt er. Er findet, daß es nur wenig individuellere Bücher gebe, daß man darin das Treiben, welches das Innere des Verfassers kennzeichnet, genau so beobachten kann, wie das Spiel der chemischen Kräfte bei der Auflösung von Zucker in einem Glase mit Wasser. Es beunruhigt ihn ein wenig, daß man sich hier in einem Schwindel verliert, der aus dem denkenden Menschen einen bloßen Trieb, eine Naturkraft macht, den Leser in die wollüstige Existenz des Instinktes verwickelt. Er lobt, daß es „an romantischen Anklängen nicht fehlt", findet jedoch weder das Ganze noch das Einzelne „leicht und einfach und rein vom Schulstaub genug". Die Ideen sind ihm an sich nicht zuwider, aber die Darstellungsweise befremdet ihn. „An den Ideen ist übrigens nichts auszusetzen; indes manches am Ausdruck, der mir nicht selten dem Krates abgeborgt zu sein scheint. Nun aber ist das Postulat: Sei cynisch! noch nicht gäng und gäbe — und selbst sehr innige Frauen dürften die schöne Athenienserin tadeln, daß sie den Markt zur Brautkammer nähme."[1] Gewiß wahr! nur hatte die arme Dorothea an dieser Profanation keine Schuld, wenn sie auch nicht, wie wir, sich über diese Schaustellung empörte; der Vorwurf trifft allein den edlen Athenienser.

[1] Novalis' Briefwechsel. S. 123.

So schrieb gleich nach der ersten Lektüre Novalis an Karoline Schlegel. Wir sahen, wie sie selbst bald ihre satirische Laune an Lucinde ausließ, und A. W. Schlegel, Schelling, Steffens und die anderen betrachteten unter sich das Buch wie ein enfant terrible, wie sie sich sonst auch offiziell darüber auslassen mochten. A. W. Schlegel sagt freilich in einem Sonett an Friedrich:

Dich führt zur Dichtung Andacht brünst'ger Liebe,
Du willst zum Tempel dir das Leben bilden,
Wo Götterrecht die Freiheit löf' und binde.

Und daß ohn' Opfer der Altar nicht bliebe,
Entführtest du den himmlischen Gefilden
Die hohe Glut der leuchtenden Lucinde —

wie er auch, als Kotzebue sich durch das Erscheinen des Buches veranlaßt sah, sein Lustspiel „Der hyperboräische Esel" gegen Friedrich zu schreiben, mit der witzigen Satire „Ehrenpforte für den Präsidenten von Kotzebue" antwortete; aber privatim nannte er das Buch „eine thörichte Rhapsodie". Tieck nannte es „eine wunderliche Chimäre", und selbst Schleiermacher, der doch öffentlich für das Buch eintrat, nannte vertraulich Lucinde „eine öffentliche Ausstellung" und wunderte sich mit Recht, wie man so etwas seinen Freunden sagen möchte, für die doch alles viel individuelleren Sinn habe, als für die Welt. Auch tadelte er den Dilettantismus der Form. Aus Sympathie mit den in „Lucinde" mehr angedeuteten als ausgedrückten Ideen und aus alter Freundschaft für Friedrich ließ er nichtsdestoweniger seine Stimme hören. Später suchte er zwar seine Urheberschaft der „Briefe über die Lucinde" zu verleugnen, als die protestantisch-rationalistische Richtung bei ihm das Übergewicht über die sinnlich-mystische bekam. Um sovielmehr ist es für uns von Wichtigkeit, einen Blick auf die Natur dieser Briefe zu werfen, deren Zweck es ist, die „Lucinde" nicht allein als ein unschuldiges, sondern als ein gutes und heiliges Buch darzustellen, was durch die Beschäftigung edler Frauen mit demselben und

durch ihre Begeisterung dafür gerechtfertigt wird. Die eine dieser Frauen, deren Briefe zugrundelagen, war Schleiermachers Schwester Erneſtine, die andere seine Freundin Eleonore Grunow.

Die Briefe einzeln durchzugehen, hat in jetziger Zeit kein Intereſſe mehr. Wir wollen uns nur an die hervorſpringendſten Punkte halten. Da „Lucinde" der einzige Verſuch der Romantiker in ſozialer Beziehung, und da die Beleuchtung der Ehe überhaupt faſt die einzige ſoziale Aufgabe iſt, mit der ſich die deutſche ſchöne Litteratur im Anfange dieſes Jahrhunderts beſchäftigt — nur Goethes „Wanderjahre" ziehen, wie Rouſſeaus Romane, aber in noch größerem Umfange, die ſozialen Probleme in Betracht, — ſo iſt es von Wert, die Auslaſſungen der verſchiedenen europäiſchen Hauptlitteraturen über dieſen Punkt zu vergleichen.

Schleiermachers Schrift iſt wider die Prüderie gerichtet. Gleich in einem der erſten Briefe heißt es: „Faſt müßte ich glauben, du ſeieſt ſeit kurzem eine Prüde geworden. Auf dieſen Fall würde ich dich bitten, dich doch mit der nächſten Gelegenheit nach England einzuſchiffen, wohin ich die ganze Gattung verweiſen möchte." Und ein ganzer Abſchnitt des Buches iſt gegen das falſche Schamgefühl gerichtet, welches die rechte Schamhaftigkeit ausſchließt und ſoviel überflüſſiges Unheil anrichtet. „Jene ängſtliche und beſchränkte Schamhaftigkeit", heißt es, „die jetzt der Charakter der Geſellſchaft iſt, hat ihren Grund nur in dem Bewußtſein einer großen und allgemeinen Verkehrtheit und eines tiefen Verderbens. Was ſoll aber am Ende daraus werden? Es muß dieſes, wenn man die Sache ſich ſelbſt überläßt, immer weiter um ſich greifen; wenn man ganz ſo eigentlich Jagd macht auf das Nichtſchamhafte, ſo wird man ſich am Ende einbilden, in jedem Ideenkreiſe dergleichen zu finden, und es müßte am Ende alles Sprechen und alle Geſellſchaft aufhören ... Die völlige Verderbtheit, und die vollendete Bildung, durch welche man zur Unſchuld zurückkehrt, machen beide der Schamhaftigkeit ein Ende; durch jene ſtirbt mit der falſchen

auch die wahre ihrem Wesen nach, durch diese hört sie nur auf, etwas zu sein, worauf eine besondere Aufmerksamkeit gewendet und ein eigener Wert gesetzt wird ... Überlege dir nur, liebes Kind, ob nicht alles Geistige im Menschen ebenfalls von einem instinktartigen, unbestimmten inneren Treiben anfängt, und sich erst nach und nach durch Selbstthätigkeit und Übung zu einem bestimmten Wollen und Bewußtsein und zu einer in sich vollendeten That herausarbeitet; und ehe es soweit gediehen ist, ist an eine bleibende Beziehung dieser inneren Bewegungen auf bestimmte Gegenstände gar nicht zu denken. Warum soll es mit der Liebe anders sein, als mit allem Übrigen? Soll etwa sie, die das Höchste im Menschen ist, gleich beim ersten Versuch von den leisesten Regungen bis zur bestimmtesten Vollendung in einer einzigen That gedeihen können? sollte sie leichter sein, als die einfache Kunst, zu essen und zu trinken? Auch in der Liebe muß es vorläufige Versuche geben, aus denen nichts bleibendes entsteht, von denen aber jeder etwas beiträgt, um das Gefühl bestimmter und die Aussicht auf die Liebe größer und herrlicher zu machen. Bei diesen Versuchen nun kann auch die Beziehung auf einen bestimmten Gegenstand nur etwas zufälliges, im Anfang oft nur eine Einbildung, und immer etwas höchst vergängliches sein, ebenso vergänglich als das Gefühl selbst, welches bald einem klareren und innigeren Platz macht. So findest du es gewiß bei den reifsten und gebildetsten Menschen, die über ihre ersten Lieben als über ein kindisches und wunderliches Beginnen lächeln, und oft ganz gleichgiltig neben den vermeinten Gegenständen derselben hinleben. Auch muß es der Natur der Sache nach so sein, und hier Treue fordern und ein fortdauerndes Verhältnis stiften wollen, ist eine ebenso schädliche als leere Einbildung."

Schleiermacher warnt daher vor dem, was er „das Hirngespinst von der Heiligkeit einer ersten Empfindung" nennt: „Glaube nur nicht, es beruhte nun alles darauf, daß daraus etwas ordentliches

würde. Die Romane, die dieses beschützen, und zwischen denselben zwei Menschen die Liebe vom ersten rohen Anfange bis zur höchsten Vollendung sich in einem Strich fort ausbilden lassen, sind ebenso verderblich als sie schlecht sind, und die, welche sie machen, verstehen insgesamt von der Liebe ebensowenig als von der Kunst... Wenn sich nun deine noch mehr oder weniger unbestimmte Sehnsucht nach Liebe auf einen bestimmten Gegenstand richtet, so entsteht daraus notwendig ein bestimmtes Verhältnis, indem es einen Punkt der größtmöglichen Annäherung giebt, und wenn ihr den nun erreicht habt und fühlt, daß es der rechte nicht ist, auf dem ihr bleiben könnt, was bleibt euch dann übrig, als daß ihr euch eben wieder voneinander entfernt? Nur nachdem ein solcher Versuch als Versuch vollendet, d. h. abgebrochen worden, kann die Erinnerung daran und die Reflexion darüber zur näheren Bestimmung der Sehnsucht und des Gefühles wirken, und so zu einem anderen besseren Versuch vorbereiten. Sollte es nun etwa eine Verbindlichkeit geben, diesen wieder mit demselben Subjekt anzustellen? Wo sollte denn die liegen? Ich für meinen Teil finde das widernatürlicher, als die Ehen zwischen Bruder und Schwester. Laß dir also darin die unbeschränkteste Freiheit, und sorge nur, einen reinen Sinn und ein zartes Gefühl dafür zu behalten, was ein Versuch ist, damit du nicht einen solchen, der bestimmt ist Versuch zu bleiben, durch die Hingebung festhältst und sanktionierst, die ihrer Natur nach das Ende des schülerhaften Versuchens und der Anfang eines Zustandes wahrer und dauernder Liebe sein soll. Einen solchen Mißgriff, der die Folge und die Ursache der unseligsten Täuschungen ist, halte für das Schrecklichste, was dir begegnen kann, und wisse, dies heißt eigentlich sich verführen lassen. Denn wenn du die wahre Liebe ergriffen hast und dich auf dem Punkt fühlst, von wo aus du dein Gemüt vollenden und dein Leben schön und würdig bilden kannst, so wird dir von selbst jede Zurückhaltung und jede Scheu vor dem letzten und schönsten Siegel der Vereinigung als Ziererei

erscheinen. Das Gefährlichste ist nur, daß auch jeder Versuch seiner Natur nach auf diesen Punkt hinstrebt. Der Sättigungspunkt ist nur durch Übersättigung zu finden. Aber wenn du gesund bleibst an Sinn und Gefühl, wird dich gewiß, so oft sich ein Versuch, zu lieben, diesem Punkt nähert, eine heilige Scheu ergreifen, die etwas viel höheres ist, als die Gewalt eines fremden Gebotes, oder was man gemeinhin Scham und Zucht nennt."

Gesunde und verständige Reflexionen in der That, indessen weder erschöpfend, noch die wahren Schwierigkeiten überwindend! Schleiermacher warnt vor einem Mißgriff, kann aber dem Mißgriff nicht abhelfen, ohne der Heiligkeit der Ehe, die er nicht antasten will, zu nahe zu treten. Denn was soll geschehen, wenn der Mißgriff schon stattgefunden hat? Und was, wenn der Mißgriff nur einseitig war, wenn die Liebe der einen Person erloschen ist, während die Liebe der anderen noch dauert? Und überhaupt kein Wort und kein Gedanke dafür, daß die Ehe als Institution nicht um der beiden Liebenden willen da ist, sondern ursprünglich den Zweck hatte den Kindern das Vermögen des Vaters zu sichern, dann aber bestanden hat, weil sie der Gesellschaft als das einzige Mittel erschien, die aufwachsenden Generationen zu sichern! Schleiermacher sucht idealistisch nach neuen sittlichen Grundlagen; die eigentlichen, die praktischen Schwierigkeiten übersieht er ganz. Und wie bezeichnend ist diese ganze Grübelei über das Gefühl für die Nation, welcher der Verfasser angehört! Ein Italiener sagte mir einmal: „Was uns in dem Gefühlsleben der germanischen Nationen zumeist wunder nimmt, das ist die Art und Weise, wie sie die Liebe auffassen und betreiben. Bei ihnen ist die Liebe eine Religion, etwas, an das ein guter Mensch glauben muß. Und diese Religion hat ihre Theologie. Auch fehlts dort nicht an ihrer Philosophie, ihrer Metaphysik, was weiß ich! Wir lieben simplement, wie die Franzosen sagen." Diese Bemerkung fiel mir bei der Lektüre Schleiermachers ein. Wie viel Scharfsinn ist hier aufgeboten, um zu beweisen, daß die

Menschen, wenn sie lieben, sich nicht durch falsche Theorien stören lassen sollen, und welcher felsenfeste Glaube an die Liebe, welche „das Gemüt vervollkommnen und vollenden" soll, liegt diesen Entwicklungen zu Grunde! Es ist lehrreich, verwandte Aussprüche großer Schriftsteller anderer Nationen damit zu vergleichen; das Nationalgepräge tritt dadurch stärker hervor.

George Sand, deren erste Romane dieselbe Bewegung in Frankreich vertreten, welche „Lucinde" in Deutschland einleitet, spricht in „Jacques" und in „Lucretia Floriani" durch die Hauptpersonen, wie durch eine Maske, folgende Ansichten aus: „Paul und Virginie konnten einander fortdauernd und ungestört lieben, denn sie waren Kinder, von derselben Mutter erzogen. Wir kommen aus allzuverschiedenen Gegenden ... Damit zwei Wesen einander immer verstehen und durch eine unveränderliche Liebe vereint bleiben könnten, müßte eine gleichartige Erziehung sie als Kinder gebildet haben, und dieselben Glaubenslehren, dieselbe Geistesrichtung, ja dasselbe äußere Wesen müßten sich bei beiden finden. Aber wir gequälten Sprößlinge einer stürmischen und verderbten Gesellschaft, die ihren versprengten Kindern wie eine Stiefmutter gegenüber steht und in ihren Wildheitsperioden grausamer als der wilde Zustand ist, mit welchem Rechte verwundern wir uns nach so großen öffentlichen Spaltungen über die ununterbrochene Scheidung der Herzen und die Unmöglichkeit innerlicher Harmonie?"

Man sieht, George Sand ist der Wahrscheinlichkeit oder Möglichkeit, daß das Individuum den sogenannten „Rechten" trifft, durch die Liebe zu welchem „das Gemüt vollendet" wird, viel weniger gewiß, als Schleiermacher. Jacques sagt: „Die Ehe ist jetzt und für alle Zeit nach meiner Ansicht eine der abscheulichsten Institutionen. Ich zweifle nicht daran, daß sie abgeschafft werden wird, wenn die Menschheit einen Fortschritt auf der Bahn der Gerechtigkeit und Vernunft macht; ein menschlicheres und nicht minder heiliges Band wird dann dieses ersetzen und wird imstande sein, die Existenz der

Kinder zu sichern, ohne für immer die Freiheit der Eltern in Fesseln zu schlagen. Allein die Männer sind zu roh und die Frauen zu feige, um ein edleres Gesetz zu verlangen, als das eherne Gesetz, welches sie beherrscht. Für Wesen ohne Gewissen und ohne Tugend eignen sich schwere Fesseln. Die Verbesserungen, von welchen einige edle Geister träumen, lassen sich unmöglich in diesem Jahrhundert verwirklichen; diese Geister vergessen, daß sie ihren Zeitgenossen hundert Jahre voraus sind, und daß man die Menschen verändern muß, ehe man das Gesetz verändert." — Am Hochzeitstage sagt Jacques zu seiner Braut: „Die Gesellschaft wird dir jetzt eine Eidesformel diktieren. Du wirst schwören müssen, mir treu und gehorsam zu sein, d. h. keinen anderen als mich jemals lieben zu wollen und mir in allen Stücken zu gehorchen. Der erste dieser Schwüre ist eine Absurdität, der zweite eine Niedrigkeit."

George Sands Gedankengang in all' diesen Werken ist der, daß die wahre Unsittlichkeit im Liebesverhältnisse die sei, den äußeren Schein der Liebe durch Liebkosungen ꝛc aufrecht zu erhalten, nachdem die Liebe aufgehört habe. Jacques sagt: „Ich habe nie meine Einbildungskraft angestrengt, ein Gefühl wieder in meiner Seele zu entzünden oder neu zu beleben, das dort nicht mehr vorhanden war; ich habe mir niemals selbst die Liebe als eine Pflicht, Beständigkeit als eine Rolle auferlegt. Wenn ich die Liebe in meiner Seele erlöschen fühlte, so habe ich es gesagt, ohne mich dessen zu schämen, und ohne Gewissensbisse." Und noch eindringlicher ruft Lucretia Floriani aus: „Von all' diesen Liebschaften, denen ich mich kindisch und blind hingegeben hatte, erschien keine einzige Verbindung mir so schuldvoll wie die, welche ich, mir selbst zum Trotz, über ihre Zeit hinaus dauern zu lassen versuchte."

Die französische Schriftstellerin hält also die fortdauernde Liebe zu einem und demselben für eine nur unter gewissen Bedingungen statthafte Möglichkeit, und ihre Auffassung der Liebe ist nicht diejenige Schleiermachers, daß sie die höchste Bildungsmacht, sondern

daß sie als unwiderstehliche Naturmacht, als die ganze Seele erfüllende Leidenschaft schön, ja das Schönste im Menschenleben sei. Die Institutionen müssen sich nach ihrer Natur richten, da sie nicht ihre Natur nach den Institutionen verändern kann. Als eine Schülerin Rousseaus verficht sie die Sache der Natur.

Werfen wir endlich einen Blick in das Werk eines zeitgenössischen englischen Schriftstellers von derselben Geistesrichtung: Shelleys „Queen Mab", und achten wir besonders auf die Anmerkungen, mit welchen er dies Gedicht versehen hat, so begegnet uns eine dritte Nüance der Opposition gegen die herrschende Ansicht. Shelley sagt: „Der Gesellschaftszustand, in welchem wir uns befinden, ist ein Gemisch feudaler Wildheit nnd unvollkommener Civilisation. Seit kurzem erst hat die Menschheit eingeräumt, daß Glückseligkeit das alleinige Ziel der Ethik, wie aller anderen Wissenschaften ist, und hat die fanatische Idee, das Fleisch aus Liebe zu Gott kreuzigen zu wollen, verworfen." Man sieht, er geht als echter Engländer vom Nützlichkeits- oder Glückseligkeitsprinzipe als dem höchsten aus. „Liebe", sagt er, „ist eine unvermeidliche Folge der Wahrnehmung von Liebenswürdigkeit. Die Liebe welkt unter dem Zwange; ihr eigentümliches Wesen ist Freiheit; sie verträgt sich weder mit Gehorsam, noch mit Eifersucht oder Furcht; sie ist dort am reinsten, vollkommensten und schrankenlosesten, wo ihre Pfleger in Vertrauen, Gleichheit und offenherziger Hingebung leben.... Mann und Frau sollten so lange vereint bleiben, als sie einander lieben; jedes Gesetz, das sie zum Zusammenleben auch nur einen Augenblick nach dem Erlöschen ihrer Neigung verpflichtete, wäre eine unerträgliche Tyrannei und höchst unwürdig zu ertragen. Als eine wie gehässige Bevormundung des Rechtes individueller Urteilsfreiheit würde man nicht ein Gesetz betrachten, welches die Bande der Freundschaft unauflöslich machte, trotz der Launen, der Unbeständigkeit, der Fehlbarkeit und Vervollkommnungsfähigkeit des menschlichen Geistes? Und um so viel würden die Fesseln der Liebe schwerer und unerträglicher als die-

jenigen der Freundschaft sein, wie die Liebe heftiger und launenhafter, abhängiger von jenen zarten Eigentümlichkeiten der Einbildungskraft und unfähiger ist, sich mit den augenfälligen Vorzügen ihres Gegenstandes zu begnügen.... Die Liebe ist frei; das Versprechen abzugeben, ewig dasselbe Weib lieben zu wollen, ist nicht minder thöricht, als zu geloben, ewig demselben Glauben anhangen zu wollen.... Das gegenwärtige Zwangssystem hat in den meisten Fällen nur die Wirkung, Heuchler oder offene Feinde zu erschaffen. Leute von Zartgefühl und Tugend, die unglücklicherweise mit jemanden verbunden sind, den sie unmöglich lieben können, verbringen die schönste Zeit ihres Lebens mit unfruchtbaren Bemühungen, anders zu erscheinen, als sie sind.... Die Überzeugnng, daß die Ehe unauflöslich ist, führt die Schlechten aufs stärkste in Versuchung; sie geben sich rücksichtslos der Bitterkeit und allen kleinen Tyranneien des häuslichen Lebens hin, da sie wissen, daß ihr Opfer an niemanden appellieren kann... Prostitution ist das rechtmäßige Kind der Ehe und der Verirrungen, die in ihrem Gefolge sind. Weibliche Wesen werden für kein anderes Verbrechen, als weil sie den Geboten einer natürlichen Neigung gehorchten, mit Erbitterung von den Annehmlichkeiten und Sympathien der Gesellschaft ausgeschlossen. Ist ein Weib dem Triebe der nie irrenden Natur gefolgt, so erklärt die Gesellschaft ihr den Krieg, erbarmungslosen und ewigen Krieg; sie muß die gefügige Sklavin sein, sie darf keine Repressalien üben; der Gesellschaft steht das Recht der Verfolgung zu, ihr nur die Pflicht, zu dulden. Sie lebt ein Leben der Schande; das laute und bittere Hohngelächter verwehrt ihr jede Umkehr. Sie stirbt an langer und langsamer Krankheit; aber sie hat gefehlt, sie ist die Verbrecherin, sie das störrige, unlenksame Kind — und die Gesellschaft die reine und tugendhafte Matrone, welche sie wie eine Mißgeburt von ihrem unbefleckten Busen fortschleudert!... Die bigotte Keuschheitsidee der heutigen Gesellschaft ist ein mönchischer und evangelischer Aberglaube, ja selbst ein größerer Feind der natür-

lichen Mäßigung, als die geistlose Sinnlichkeit; sie nagt an der Wurzel alles häuslichen Glückes und verdammt mehr als die Hälfte des Menschengeschlechtes zum Elend, damit einige wenige sich eines gesetzlichen Monopols erfreuen können. Es hätte sich nicht wohl ein System ersinnen lassen, das dem menschlichen Glücke mit raffinierterer Feindseligkeit entgegen träte, als die Ehe. Ich glaube mit Bestimmtheit, daß aus der Abschaffung der Ehe das richtige und naturgemäße Verhältnis des geschlechtlichen Verkehres hervorgehen würde. Ich sage keineswegs, daß dieser Verkehr ein häufig wechselnder sein würde; es scheint sich im Gegenteil aus dem Verhältnis der Eltern zu den Kindern zu ergeben, daß eine solche Verbindung in der Regel von langer Dauer sein und sich vor allen anderen durch Großmut und Hingebung auszeichnen würde.... In der That bilden Religion und Moral, wie sie gegenwärtig beschaffen sind, ein praktisches Gesetzbuch des Elends und der Knechtschaft; der Genius des menschlichen Glückes muß jedes Blatt aus dem verruchten Gottesbuche herausreißen, bevor der Mensch die Schrift in seinem Herzen lesen kann. Wie würde die in steifer Schnürbrust und Flitterprunk aufgeputzte Moral vor ihrem eignen widerwärtigen Bilde erschrecken, wenn sie in den Spiegel der Natur blickte!"

Hier also wieder die Berufung auf die Natur, aber der Gesichtspunkt ist doch ein ganz anderer. Shelley, der begeisterte und leidenschaftliche Atheist, sieht das Grundunglück der Gesellschaft in der überlieferten Religion; die „nie irrende Natur" ist die Gottheit, welche er an die Stelle des Bibelgottes setzt. Er betrachtet den Anspruch auf Glückseligkeit als das Recht des Menschen, und als Engländer beansprucht er ohne viele psychologische Grübeleien die individuelle Freiheit gegenüber dem Zwang äußerer Gesetze. Schleiermacher warnt vor dem Unvernünftigen, weil es binde, wenn es verübt worden sei; allein er, der protestantische Prediger, stachelt nur indirekt zur Opposition gegen dasselbe auf. George Sand ist über das Unwürdige empört; in ihrer, der französischen Dichterin,

Moral spielt die Ehre dieselbe Rolle, wie die Vernunft in der Schleiermacherschen, und ihrem Ideal männlichen Ehrgefühls, Jacques, legt sie einen Protest im Namen der menschlichen Ehre in den Mund. Shelley endlich erhebt sich als Fürsprecher und Ritter der persönlichen Freiheit. Er will die Knechtschaft entfernt wissen. Der bald nachher landflüchtige englische Freiheitsapostel geht unbedenklich den Institutionen zu Leibe. George Sand hat nie die Ehe direkt angegriffen. In der Vorrede zu „Mauprat" sagt sie sogar: „Ich habe mich gegen die Ehemänner ausgesprochen, und fragt man mich etwa, was ich an ihre Stelle setzen will, so antworte ich schlechthin: die Ehe." Shelley dagegen, welcher gleich jedes Unglück politisch und sozial auffaßt, will die Menschen auf dem Wege der äußeren Gesetzgebung reformieren, kraft seiner Überzeugung, daß der Staat in so ausgedehnter Weise wie möglich dem Individuum die volle Ausübung seines Freiheitsrechtes als Bürger sichern muß.

Es leuchtet ein, daß von diesen drei Repräsentanten einer und derselben Sache Schleiermacher der reflektierendste und zurückhaltendste ist. Für ihn ist das Gemüt und dessen Innigkeit das Höchste, wie das Herz für George Sand und die Glückseligkeit für Shelley das Höchste sind. Jeder dieser drei großen Schriftsteller vertritt sein Volk, und man versteht durch solche Vergleichung besser den Charakter dieser ganzen Bewegung, welche im Beginn des Jahrhunderts ihre ersten Anläufe nahm, aber weder Ruhe noch Gestalt finden, noch gute und beschwichtigende Resultate herbeiführen kann, bevor die Befreiung des Weibes in geistiger und gesellschaftlicher Hinsicht so weit erreicht ist, daß die Frau dem Manne selbständig gegenüber steht und auf dem Wege der Litteratur und Gesetzgebung für ihr eigenes Bedürfnis sorgt.

IX.

Der feinfühlige und redliche Schleiermacher bot all seinen Scharfsinn auf, um in seinen „Briefen über die Lucinde" dem Buche etwas Ganzes und Vernünftiges abzugewinnen. Er las seine eigenen Ansichten aus demselben heraus. Aber seine Position war falsch. Er wollte den Versuch machen, sich in ein Verhältnis zur Wirklichkeit zu setzen bei der Besprechung eines unwirklichen Buches; er mühte sich vergebens, eine freiere und höhere Moral auf einem Werke zu erbauen, das statt, wie es vorgab, die Umgestaltung des Lebens in Poesie darzuthun, in Wahrheit nur die Phantastereien und Reflexionen einiger geistreicher Personen über das Poetische in einer verwilderten Wirklichkeit gab.

Halten wir recht die Hohlheit dieses leeren Idealismus fest. Sie ist ein den verschiedensten Ausläufern der Romantik gemeinschaftliches Charakterzeichen. Wir wissen, daß Goethes Prometheus dem Zeus zuruft: „Wähntest du etwa, ich sollte das Leben hassen, in Wüsten fliehen, weil nicht alle Blütenträume reiften?" So spricht ein Prometheus, ein Goethe. Aber sehr begreiflich ist es, daß sich aus dieser empfindsam thatenscheuen Jugend eine Gruppe herausbildet, die, „weil nicht alle Blütenträume reiften", aus verzweifeltem Ungenügen am Wirklichen in die leere Luft greift, nach Phantomen jagt, und diese mit eigensinnigem Trotz zu lebendiger Wesenheit verkörpern will, eine Jugend, welche die Anschauung predigt, Kunst und Poesie und deren Element und Organ, die

Phantasie, sei das allein Wesenhafte und Lebendige, alles Übrige aber, Leben und Wirklichkeit, sei als platte Prosa für das wahre Genie ohne Bedeutung und überhaupt vom Übel. Der Kultus der Poesie ist ein neuer Dionysoskultus geworden. Die Jünglinge dieser Zeit sind ihre dithyrambischen Priester. (Hettner: Die romantische Schule. S. 48.)

Und doch war es sehr weit davon entfernt, daß diese Priester der neuen Lehre bacchantisch oder wild begonnen hätten. Im Gegenteil, die erste Physiognomie, welche uns hier begegnet, ist die sanfteste und unschuldigste, vielleicht die reinste und mildeste, welche sich überhaupt in der modernen Litteratur findet. Es ist Wackenroders edles, bleiches Gesicht.

Ihren ersten Ausdruck erhielt die romantische Kunstbegeisterung in dem zarten und passiven Erzeugnisse eines schwärmerischen Jünglings, welcher sich aufreibt in dem Zwiespalte zwischen seinem glühenden Wunsche, der Kunst sein Leben zu widmen, und einem äußerlichen Zwange, der ihn mit der Macht väterlicher Gewalt unter das Joch praktischer Interessen beugt, sodaß er mit erschöpften Kräften in seinem fünfundzwanzigsten Jahre stirbt. Sein Leben glich dem sanften, lauen Hauche, der an einem Frühlingstage die Luft erwärmt und die ersten Blumen hervorlockt. Tieck und er waren die vertrautesten Freunde. Seine Briefe an Tieck, den er im höchsten Grade bewunderte, zeugen von einer fast mädchenhaften Liebe zu dem männlicher hervortretenden Freunde.

In jeder Bibliothek findet man ein kleines, fein gedrucktes, elegant ausgestattetes Buch in Klein-Oktav vom Jahre 1787, ohne Verfassernamen, mit dem Titel „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", und mit einem schwärmerischen Rafaelskopfe als Vignette, einer Zeichnung, auf welcher derselbe mit seinen großen Augen, seinen üppigen Lippen und seinem schlanken Halse wie ein geistvoller und christlich exaltierter Venusanbeter aussieht, der an einer Brustkrankheit sterben wird. Unter dem Bilde

steht nicht Rafael schlechtweg, sondern „Der Göttliche Rafael", d. h. der Rafael der Romantik. Dies kleine, zierliche Buch ist gleichsam die Urzelle der Romantik und des romantischen Gewebes. Um dasselbe lagern sich die späteren Produktionen. Seine Keimfähigkeit hat sich als bewunderungswürdig stark erwiesen, so wenig es selbst das Erzeugnis einer energischen Schöpferkraft ist. Es ist ein Buch, das lauter epheuartig rankende Stimmungen, lauter passive Eindrücke enthält, aber in so klarem und reinem Wachse abgedrückt, daß das Gepräge kräftig und bestimmt geworden ist. Es sind, wie der Titel besagt, Herzensergießungen, ein Strom inniger und religiöser Begeisterung für die Kunst, und sie sind im schlichtesten Stile mit wenigen, einfachen Ideen geschrieben, ohne Theorie und ohne Ästhetik. Das Buch ist also nicht das Produkt eines großen oder bedeutenden Geistes, aber es hat einen Vorzug: es ist selbständig. Für den Klosterbruder ist das einzige wahre Verhältnis zur Kunst Andacht, und die großen Künstler sind für ihn auserwählte und gottbegnadete Heilige. Seine Bewunderung ihnen gegenüber ist die eines anbetenden Kindes.

Mehrfach haben an diesem Buche Tieck und Wackenroder gemeinschaftlich gearbeitet. Aber ausschließlich von Wackenroders Hand stammt in den „Herzensergießungen" die einfache Selbstbiographie, welche als von einem junger Musiker, Joseph Berglinger, abgefaßt gedacht ist, von einer Gestalt, die in ihrer Feinheit und sanften Zartheit nicht geringe Ähnlichkeit mit jenem Joseph Delorme besitzt, unter dessen Zügen Sainte-Beuve als junger Anfänger auf der Bahn der Romantik sich selbst schilderte. Berglinger ist Wackenroder. Wie jener kämpft er, um gegen den Willen seines Vaters Künstler zu werden, und gleichzeitig besteht er einen noch härteren Kampf mit sich selbst über sein Verhältnis zur Kunst. Was ihn quält, was merkwürdig genug der beginnenden Romantik hier auf der Schwelle als Schatten ihres Schicksals begegnet, ist die Furcht, durch allzu ausschließliches Aufgehen in der Kunst untüchtig für

das Leben zu werden. Rückert hat das drastisch mit den Worten ausgedrückt:

Die Kinder, lieber Sohn, der Gaukelschwertverschlucker
In Madras üben sich nicht an Konfekt und Zucker,
Von Bambus lernen sie die Spitzen zu verschlingen,
Um wachsend in der Kunst es bis zum Schwert zu bringen.
Willst du als Mann das Schwert der Wissenschaft verdaun,
Mußt du als Jüngling nicht Kunstzuckerbröckchen kaun.

Und Josef drückt das folgendermaßen aus: „Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal von ihrem innersten, süßen Safte gekostet, der ist unwiderruflich verloren für die thätige, lebendige Welt.“ Die „weich gebildete“ Künstlerseele steht der Wirklichkeit ratlos gegenüber. Diesen peinlichen Gemüthszuständen wird Josef nur entrissen, so oft eine herrliche Musik ihn hoch über alle Plagen des Erdenlebens erhebt; aber er wird in Stimmungen hin und her geworfen, und so, sagt er, „wird meine Seele wohl beständig der schwebenden Äolsharfe gleichen, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht, und worin wechselnde Lüfte nach Gefallen sich regen“. Wackenroder verstand und liebte die Musik über alle Künste. In seinen hinterlassenen „Phantasien über die Kunst“ preist er sie daher vor allen anderen.

Wackenroder war von derselben Komplexion wie Novalis, aber mit noch geringerer Widerstandskraft gegen die Stürme des Lebens ausgerüstet. Er war gutmütig und leichtgläubig bis zum Exzeß, und bei dieser echt romantischen Leichtgläubigkeit fand er überall Mysterien und Wunder. Dieser Hang zum Tiefsinnigen und Mystischen ging bei ihm so weit, daß derselbe oft ein Gegenstand des Scherzes und Spottes für seine doch gleichfalls mehr oder minder mirakelgläubigen und halluzinierten Kameraden ward. Ich kann nicht umhin, hier eine Anekdote zu erzählen, wie sie nur in der Lebensgeschichte der Romantiker vorkommt; denn man begreift nicht die Theorien dieser Männer, wenn man sie nicht in ihren vier Pfählen, an ihrem Schreibtische erblickt hat. Wackenroder

war ein eifriger Kollegienbesucher, und nie hat er eine Vorlesung ohne die dringendste Veranlassung versäumt. Zwei minder gewissenhafte Freunde benutzten eine Stunde, in welcher er im Kolleg war, um einen Hund, der ihnen gehörte, in sein Zimmer zu schaffen. In aufrecht sitzender Stellung banden sie ihn auf dem Stuhle vor Wackenroders Arbeitstische an; die beiden Vorderpfoten ruhten auf einem mächtigen Folianten, welchen man vor ihm aufgeschlagen hatte. Das gelehrige Tier, das solcher Kunststücke gewohnt war, machte auf dem Sessel eine ganz überraschende Figur. Die beiden Mutwilligen verbargen sich darauf in der anstoßenden Kammer, um den Erfolg ihrer List abzuwarten. Früher als gewöhnlich kehrte Wackenroder zurück, um ein vergessenes Heft zu holen. Voll Überraschung blieb er stehen; sein Auge war auf den Hund und dessen tiefsinnige Stellung gefallen. Er warf noch einen scheuen Blick auf das Tier und steckte dann die vergessenen Blätter geräuschlos zu sich. Die Furcht, seine Pflicht zu versäumen, und die Besorgnis, die wunderbare Erscheinung durch längeres Verweilen zu stören, trieben ihn fort. Eilig und leise verließ er das Zimmer. Abends, als kein rechtes Gespräch in Gang kommen wollte, brach er das Schweigen, und begann mit vielsagender, tiefsinniger Miene: „Freunde, ich muß Euch eine geheimnisvolle Begebenheit mitteilen, deren Zeuge ich heute gewesen bin. Unser Stallmeister (so hieß der Hund) kann lesen.“ [1]

Ist es nicht, als erlebe man eine Szene aus Tiecks „Gestiefeltem Kater“ oder aus Hoffmanns Erzählung von dem Hunde Berganza? Ist es nicht, als wären diese Bücher, die so barock unwirklich erscheinen, nur aus dem Privatleben der Romantiker übersetzt? Ganz ähnlich sagt ja z. B. der Kater in „Kater Murr“: „Nichts zog mich in des Meisters Zimmer mehr an, als der mit Büchern, Schriften und allerlei seltsamen Instrumenten bepackte Schreibtisch.

[1] R. Köpke, Ludwig Tieck. Erster Band. S. 177.

Ich kann sagen, daß dieser Tisch ein Zauberkreis war, in den
mich gebannt fühlte, und doch empfand ich eine gewisse heil
Scheu, die mich abhielt, meinem Triebe ganz mich hinzugeben. En
lich eines Tages, als eben der Meister abwesend war, überwa
ich meine Furcht und sprang hinauf auf den Tisch. Welche Wollu
als ich nun mitten unter den Schriften und Büchern saß und dar
wühlte." Geschickt schlägt dann der Kater mit der Pfote ein zie
lich dickes Buch auf und versucht die Schriftzeichen darin zu ve
stehen; zuletzt scheint es ihm, daß ein ganz besonderer Geist üb
ihn komme. In diesem Augenblick überrascht ihn der Meister, d
mit einem lauten „Seht die verfluchte Bestie!" mit erhobener Birke
rute auf ihn zuspringt, aber plötzlich mit dem Ausrufe inne hä
„Kater — Kater, du liesest? Ja, das kann, das will ich dir ni
verwehren. Nun sieh — sieh! — was für ein Bildungstrieb d
inwohnt!"

Ich frage: erscheint dies wunderlich in einem Märchenroman
wenn man gesehen hat, was in der Wirklichkeit vorfallen konnte
Sehen wir nicht, wie der Regenbogen der Phantastik sich über de
ganzen romantischen Gruppe ausspannt, von ihrem ersten sanft
ernsthaften Seher bis zu ihrem letzten dämonischen Manieristen, vo
Wackenroder bis zum Führer ihrer Arrièregarde, Hoffmann? Höre
wir ferner, daß Tiecks Leben von ähnlichen Täuschungen und Hal
luzinationen wimmelt, so werden wir ahnen, daß nichts noch s
Phantastisches sich in den Schriften der Romantiker auffinden läßt,
was ihre Fiebervisionen ihnen nicht im wirklichen Leben vorgegaukel
haben.

Höchst interessant ist es nun, nicht bloß den Einfluß zu sehen,
den die Wackenroderschen Stimmungen und Gefühle auf Tieck aus-
üben, sondern auch den Anteil, welchen er selbst, von dem gleich-
altrigen Freunde beeinflußt, an Wackenroders Erzeugnissen nimmt.
Der erste Punkt, welcher uns hier frappiert, ist der Umstand, daß
Tieck, der früher nur in den erlösenden Augenblicken des Schaffens

frei spielend mit seinem schönen Talente sich hatte über das finstere Brüten in William Lovellschen Stimmungen erheben können, von Wackenroder lernte, an Phantasie und Kunst als Lebensmächte zu glauben, und so die einzige feste Stütze für eine Weltanschauung gewann, die er jemals erhielt. Der zweite Hauptpunkt ist, daß er, als der verhältnismäßig Abhängige, welcher der Spur des anderen folgt, alle Tendenzen Wackenroders auf die Spitze stellt und sie zu exaltierten, aber natürlichen Konsequenzen entwickelt.

In denjenigen Partien der „Herzensergießungen", an welchen Tieck mitgearbeitet hat, tritt die katholische Tendenz unverschleiert hervor. Es ist eine Hinzufügung von Tieck, wenn der Maler Antonio hier nicht bloß die Kunst, sondern auch „die Mutter Gottes und die erhabenen Apostel" anbetet, und wenn es heißt, die wahre Liebe zur Kunst müsse „eine religiöse Liebe oder eine geliebte Religion" sein. Am merkwürdigsten aber als Dokument ist doch das Aktenstück, welches, trotz späterer Ableugnungsversuche, nach dem eigenen Zeugnisse Tiecks (in der Nachschrift zur ersten Auflage des „Sternbald") unzweifelhaft von seiner Hand herrührt, der Brief nämlich, in welchem ein junger Mann, der als Schüler Albrecht Dürers nach Rom gekommen ist, um die Kunst zu studieren, seine Bekehrung zum Katholizismus schildert. Dieselbe findet in der (damals noch nicht vollendeten) Peterskirche statt: „Der volle lateinische Gesang, der sich steigend und fallend durch die schwellenden Töne der Musik durchdrängte, gleich wie Schiffe, die durch die Wellen des Meeres segeln, hob mein Gemüt immer höher empor. Und indem die Musik auf diese Weise mein ganzes Wesen durchdrungen hatte und alle meine Adern durchlief, da hob ich meinen in mich gekehrten Blick und sah um mich her, — und der ganze Tempel ward lebendig vor meinen Augen, so trunken hatte mich die Musik gemacht. In dem Moment hörte sie auf, ein Pater trat vor den Hochaltar, erhob mit einer begeisterten Geberde die Hostie und zeigte sie allem Volke — und alles Volk sank in die Kniee, und Posaunen, und ich weiß selbst

nicht, was für allmächtige Töne, schmetterten und dröhnten eine erhabene Andacht durch alles Gebein — da kam es mir ganz deutlich vor, als wenn alle die Knieenden ... alle um meiner Seelen Seligkeit zu dem Vater im Himmel beteten, und mich mit unwiderstehlicher Gewalt zu ihrem Glauben hinüberzögen."

Ich lege ein ganz besonderes Gewicht auf diese Stelle, weil sie einen entscheidenden Beweis, den selbst der sonst fast niemals fehlgreifende Hettner übersehen hat, dafür liefert, daß der Hang zum Katholizismus von Anfang an tief im Prinzip der romantischen Schule wurzelte. Hettner sowohl wie Julian Schmidt messen dem Umstande eine zu große Bedeutung bei, daß A. W. Schlegel als Greis in dem bekannten Briefe an eine französische Dame die katholische Tendenz aus einer bloßen „prédilection d'artiste" herleitet. Denn die Sache ist die, daß diese Künstlervorliebe ihren tieferen Grund in der gleich anfangs eingeschlagenen Richtung des Sichabwendens vom Rationellen hatte.

Die Beziehung zum Katholizismus ist indes nicht die einzige Tendenz bei Wackenroder, welche augenblicklich von Tieck und der Schule ergriffen und weitergeführt wird. In den „Phantasien über die Kunst" preist Wackenroder die Musik als die Kunst der Künste; als die, welche es vor allen verstehe, die Gefühle des Menschenherzens zu verdichten und festzuhalten, und welche uns lehre, „das Gefühl selbst zu fühlen". Was fühlte die romantische Schule anders? Dies nimmt Tieck auf. Wenn Wackenroder die Überlegenheit der Musik über die Poesie und die Sprache der Musik als die reichere von den beiden hervorhebt, bei wem mußte dies wohl so zünden, wie bei Tieck, dessen Gedichte mehr ein Ausdruck für die Stimmungen waren, in denen man Poesie schreibt, als wirkliche poetische Erzeugnisse, mehr Kunststimmungen, als Kunstwerke! Tieck geht weiter als Wackenroder. Von der Musik sondert er wieder die Instrumentalmusik aus, denn nur in dieser ist die Kunst wirklich frei, befreit von allen Schranken der Außenwelt. Deshalb

bezeichnet auch später der durch und durch musikalische Hoffmann die Instrumentalmusik als die romantischste aller Künste, und als ein merkwürdiger Beweis für den Zusammenhang, welcher stets zwischen den großen geistigen Phänomenen eines Zeitalters stattfindet, und auch dafür, wie die Romantiker, bei all' ihrer vermeintlichen Willkür und wirklichen Ungebundenheit, unbewußt einer sie beherrschenden geschichtlichen Notwendigkeit gehorchten und dem Strome derselben folgten, mag es hervorgehoben werden, daß gerade zu dieser Zeit Beethoven die Instrumentalmusik frei macht und sie zu ihrer höchsten Höhe erhebt. Indem man jetzt die Begeisterung für die musikalische Stimmungsinnigkeit auf die Dichtkunst überträgt, wird für Tieck die in Stimmungen und Klingklang aufgehende Poesie die wahre, „die reine Poesie". Seine „Liebesgeschichte der schönen Magelone" ist ein gutes Beispiel. Selbst in den Prosateilen dieser Erzählung klingt und tönt alles, das Stimmungsleben des Helden und die Landschaften, die den Hintergrund bilden. Der Graf hört nichts um sich her; denn „eine innerliche Musik übertönte das Flüstern der Bäume und das rieselnde Plätschern der Wasserkünste". Doch wirkliche, süße Musik übertäubt wieder die innerliche. „Die Musik floß wie ein murmelnder Bach, und er sah die Anmut der Fürstin auf den silbernen Wellen hoch einherschwimmen, und wie die Wogen der Musik den Saum ihres Gewandes küßten ... Die Musik war jetzt die einzige Bewegung, das einzige Leben in der Natur." Endlich verklingt die Musik; „wie ein blauer Lichtstrom" versinken ihre Töne, und jetzt fängt der Ritter selbst zu singen an.

So singen in jenem „Garten der Poesie", der in „Zerbino" vorkommt, die Rosen und die Tulpen, die Vögel und das Himmelsblau, die Quellen und der Stnrm, der Strom und die Geister. So heißt es in dem „Blaubart": „Blumen küssen sich mit Tönen." Alles hat in dieser Art Dichtung seine Musik: Mondschein, Wohlgeruch, Gemälde, und umgekehrt wird von den Strahlen, dem Duft,

den Gestalten der Musik gesprochen. „Sie sangen mit süßer Kehle und blieben immer im Takte mit der Musik des Mondscheines."

Man hatte ja der stofflichen Wirklichkeit den Rücken gewandt. Handgreifliche Körperlichkeit, feste Plastik, selbst nur plastische Gestaltung von Seelenzuständen sind also den Romantikern unmöglich. Sie erstreben dieselbe nicht einmal. Das leiblich Gestaltete erscheint ihnen als grob und platt. Jede physiognomische Bestimmtheit löst sich daher in dissolving views auf. Man fürchtet, an Unendlichkeit und Tiefe zu verlieren, was man vielleicht an Begrenzung und Form hätte gewinnen können.

In diesem Punkte begegnen sich alle Meister der Schule. Da ist zuerst und vor allen Novalis. Seine „Hymnen an die Nacht" und seine ganze Lyrik überhaupt waren eine Poesie der Nacht und der Dämmerung, deren Halblicht keine festen Umrisse duldet. Seine Psychologie ging, wie er sagte, darauf aus, die geheimen, unbewußten Kräfte der Seele zu ergründen. Deshalb kommt auch seine Ästhetik darauf hinaus, unsere Sprache müsse wieder musikalisch, wieder Gesang werden, und deshalb lehrt er, in eigentlichen Gedichten gebe es keine andere Einheit, als die des Gemütes, also nicht des Gedankens oder Handlung. „Es lassen sich," sagt er, „Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume, denken; Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im großen und eine indirekte Wirkung, wie Musik, haben." — Und wie völlig stimmt das mit den Theorien Friedrich Schlegels überein! Er, dessen Wesen rein fragmentarisch war, dessen Leben in Launen verstrich, dessen Wille nie einen Plan festzuhalten vermochte, und dessen Lebenslauf einer Arabeske gleicht, die mit einem Thyrsusstabe beginnt und mit einem Kreuze endet, das aus einem Messer und einer Gabel besteht — er sagt: „Die

Arabeske, dieses harmlos musikalische Wiegen der Linie in sich selbst, ist die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Poesie. Ihre Konturen sind nicht bestimmter, als die Wolken des Abendhimmels."

Das Wort ist treffend, falls man es nur nicht auf die Phantasie überhaupt, sondern auf die Phantasien der Romantiker anwendet. Haym hat richtig bemerkt, daß Tiecks Lyrik der Goetheschen ähnelt, wie Wolken am Horizonte festen Schneegebirgen ähnlich sehen. Der romantischen Lyrik steht der Hörer gegenüber, wie Polonius der Wolke im „Hamlet" gegenüber steht: „Sie sieht beinahe aus wie ein Kamel. — Ja, auf Ehre, sie gleicht einem Kamel. — Mir scheint, sie gleicht einem Wiesel. — Hinten sieht sie aus wie ein Wiesel. — Oder wie ein Walfisch? — Ganz wie ein Walfisch." Bei Novalis ist die Kunstform noch in den Gedichten höchst solid und bestimmt, bei Tieck wird alles verwischt und schwimmt in einem Nebel und Dunst der Formen, welcher dem Ahnungsvollen und geheimnisvoll Innigen des Inhaltes entsprechen soll. Das Kunstwerk wird in seinem ersten embryonischen Zustande als Dunstkugel fixiert. Die Phantasie in diesem elementaren Zustande wird als Urpoesie bezeichnet. Um die bestimmt begrenzte Dichtkunst zur Urpoesie zurück zu führen, muß die feste, bestimmte Kunstform aufgelöst und zusammengeknetet werden. Wie Tieck bei den großen Dichtern dasjenige vorzog, was sie zu einer Zeit geschrieben, wo ihre Form noch nicht entwickelt war — er gesteht z. B., daß kein Shakspearesches Stück solchen Eindruck wie „Perikles" auf ihn gemacht habe, — so schuf er selbst Werke wie „Genoveva" und „Oktavian", in welchen die epische, die lyrische und die dramatische Form zu einem Ragout zusammengehackt sind. — Nicht einmal für die reine Stimmungslyrik ist bei Tieck Form genug übrig. In solchem Grade fehlt es während seiner romantischen Periode seinem Talente an Konzentration. So viel er auch von Musik und von Musik der Sprache redet, so ist doch seine rhythmische Begabung höchst unvoll-

kommen. Sein Ohr scheint nicht feinhörig gewesen zu sein. In diesem Punkte wird er von A. W. Schlegel weit übertroffen.' Man lese z. B. dessen wundervolle Übersetzung der in Shakespeares „Was Ihr wollt" eingeflochtenen Lieder. Aber von Tieck, wie von den Romantikern überhaupt, gilt es, daß sie in der Regel bei all' ihrem Trumpfen auf melodische Form nur dann melodische Wirkung erreicht haben, wenn sie die südländischen Versmaße wieder aufnahmen, an deren bestimmtes Schema sie sich halten konnten. Sie füllten Sonett- und Kanzonen-Rahmen aus, wie unsere Damen eine Kanevas-Stickerei ausfüllen. Sie häuften die Reime so auf, streuten sie so dicht, daß der Sinn in dem leeren Reimschwall zu Grunde ging. Tieck singt in der „Magelone":

Errungen
Bezwungen
Von Lieb' ist das Glück,
Verschwunden
Die Stunden,
Sie fliehen zurück;
Und seelige Lust
  Sie stillet
  Erfüllet
Die trunkene wonneklopfende Brust.

Baggesen giebt in seinem Faust die nachstehende Parodie dieses romantischen Geklingels:

Mit Ahnsinn Wahnsinn, lächelndweinend,
Einend —
Mit Schiefe Tiefe, dunkelmeinend,
Scheinend —
Der Enge Läng' entflammt in weiten Breiten,
Muß licht der Dichter durch die Zeiten gleiten.

Und nicht bloß das Metrum entnehmen die Romantiker aus Spanien und Italien, sondern alle möglichen kleinen Handgriffe. Mit großer Naivetät bemühen sie sich, ein Stimmungsbild mit Hilfe von Assonanzen und tragisch klingenden Vokalen zu liefern. Abwechselnd nehmen sie alle Selbstlauter und Mitlauter des Alpha-

bets in ihren Dienst; vierzig vollklingende A-Laute hintereinander werden angewandt, um den Leser in guten Humor zu versetzen, einige Dutzend finsterer, schauriger U-Laute jagen ihm einen heilsamen Schrecken ein. So z. B. in Tiecks melancholischer U-Romanze von dem alten Ritter Wulf, den der Teufel holt. Der tragischen Wirkung halber wird hier in manierirt altertümelnder Sprache „begann" zu „begunnte" ꝛc ꝛc. Wenn der Leser sein Nervensystem eine halbe Stunde lang vollständig hat betäuben lassen von Versausgängen wie diesen: „Unke — Sturme — hinunter — begunnte — verdunkeln — verschlungen — Wulfen — Münze gulden — großen Klufte — rucke, Drucke — rufen, Zunften — lugen — bedunken — erschluge — anhube — mit tiefen Brunsten — vielen Unken, die heulten und wunken — zu dem Requiem des toten Wulfen, den der dunkle Satan mit vielen Wunden — erschluge, — wenn er nichts mehr vernimmt, als u-tu-tu, dann ist er auf dem Höhepunkte, die Sprache ist Musik geworden und er zerfließt in Stimmung. Am komischsten macht sich diese Vokalmusik im Drama. In Friedrich Schlegels „Alarkos", diesem Arsenal von Assonanzen und Alliterationen, endigt der Held bisweilen zwei oder drei Seiten hintereinander jeden Trimeter mit einem a oder u:

Ihr Männer all', Pilaster dieser alten Burg,
Genossen, Tapfre! die umkränzt mein Rittertum,
Deß Glorie wir oft neu gefärbt mit hoher Lust
In unsres kühnen Herzens eignem heißen Blut —
Die alte Ehr' in tiefer Brust, der lichte Ruhm,
Dem festen Aug' in Nacht der einzig helle Punkt,
So folgten einem Stern wir all' vereint im Bund;
Der Bund ist nun zerschlagen durch den herben Fluch,
Der mich im Strudel fortreißt fremd' und eigner Schuld. —
Mich zwingt, von hier zu eilen, ein geheimer Ruf,
Nach fernen Orten muß ich in drei Tagen, muß
Ein groß Geschäft vollenden, und die Frist ist kurz.

U. s. w., u. s. w. Burg, Lust, Mut, Schutz, kund, Brust, Furcht, und, Ruhms, thun, Bund, uns — man hat gerade so viel davon, wenn man die Assonanzen allein hört, als wenn man den Rest in

den Kauf bekommt. Als „Alarkos“ in Weimar aufgeführt wurde und man in ein stürmisches Gelächter ausbrach, erhob Goethe sich von seinem Platze im Parkett und rief mit Donnerstimme: „Man lache nicht!“ und gleichzeitig gab er der Polizei einen Wink, jeden, der lache, hinauszuschmeißen. Wir anderen, die den „Alarkos“ lesen, freuen uns, daß uns keiner hinauswerfen kann.

Die Ursache, weshalb die Romantiker sich all' diesem metrischen Zwang unterwerfen, ist leicht zu erkennen. Die vielen kalten, gezwungenen Versformen sind selbstverständlich bequem für denjenigen, der mit äußerlicher metrischer Virtuosität einen vollständigen Mangel an metrischer Erfindungsgabe verbindet. Allein die Sonette, Terzinen und Ottaverime verhehlen nur schlecht die Formlosigkeit des Inhaltes. Wenn der Nebel so dick ist, daß man ihn mit einem Messer zerteilen kann, so schneidet der Romantiker ihn in vierzehn Stücke und nennt ihn ein Sonett.

In den freien Versformen erreichen die Formlosigkeit und die Prosa ihren Gipfelpunkt. Was soll man z. B. zu folgenden Versen aus Tiecks Reisegedichten sagen:

Weit hinter mir liegt Rom,
Auch mein Freund ist ernst,
Der mit mir nach Deutschland kehrt,
Der mit allen Lebenskräften
Sich in alte und neue Kunst gesenkt,
Der edle Rumohr,
Deß Freundschaft ich in mancher kranken Stunde
Trost und Erheiterung danke.

Der bekannte radikale Kritiker Arnold Ruge hat seiner Zeit zu diesen Versen folgenden Anhang gemacht:

Hochgeehrter Herr Hofrat!
Dieser unmittelbaren Lyrik,
Das verzeihen Sie gütigst, weiß ich
Mit dem besten Willen,
Sowohl in alter als in neuer Poesie,
Nichts zur Seite zu stellen,
Als etwa diesen
Schwachen Versuch einer freien Nachbildung.

Doch seine höchste Konsequenz erreicht dies Bestreben, die Sprache zu Gunsten der Musik aufzuheben, eigentlich erst da, wo Tieck so weit geht, der Musik selbst oder den musikalischen Instrumenten Worte zu leihen. Bisweilen wirkt das geradezu komisch. So z. B., wo im „Sternbald" (erste Ausgabe) die Instrumente reden, und die Flöte sagt:

Unser Geist ist himmelblau,
Führt dich in die blaue Ferne,
Zarte Klänge locken dich,
Ein Gemisch von andern Tönen.
Lieblich sprechen wir hinein,
Wenn die andern munter singen,
Deuten blaue Berge, Wolken,
Lieben Himmel sänftlich an,
Wie der letzte leise Grund
Hinter grünen frischen Bäumen.

Seinen klassischen Ausdruck empfing dieser Gedankengang in dem Gedichte, das den „Phantasus" abschließt, und dessen Thema nach Calderonschem Muster ins unendliche glossiert wird:

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.
Drum ist ewig uns zugegen,
Wenn Musik mit Klängen spricht,
Ihr die Sprache nicht gebricht,
Holde Lieb' auf allen Wegen;
Liebe kann sich nicht bewegen,
Leihet sie den Odem nicht.

Diese überirdische Liebe, welche im Gegensatze zur irdischen die Sprache durchaus nicht als Organ gebrauchen kann, findet in den Tönen ihr adäquates Ausdrucksmittel, und die Sprache wird nur benutzt, um sich selbst zu verurteilen und zu erklären, daß sie vor der Musik weiche. In solchem Grade wird allmählich die romantische Stimmung verfeinert und quintessentiert.

Der nächste Schritt ist der, welchen Tieck in seinem Lustspiele „Die verkehrte Welt" thut, nämlich die Sprache ausschließlich nach

ihrer musikalischen Beschaffenheit zu verwenden. Vor dem Lustspiel findet man hier eine Symphonie als Ouvertüre, und in ihrer vollkommenen musikalischen Unbestimmtheit erreicht die Darstellung hier eine wirklich klassische Originalität. Eine solche Umschreibung der Musik durch Worte war bis zu dieser Zeit unerhört gewesen, und der Versuch erscheint daher auch noch heutigen Tages als absolut typisch. Denn wer den Mut hat, seine Tollheit ganz auf die Spitze zu treiben, erreicht eben dadurch, daß diese Tollheit, in welcher Methode ist, einen kräftigen und lebendigen Charakter erhält.

Symphonie.

Andante in Ddur.

Will man sich ergötzen, so kommt es nicht sowohl darauf an, auf welche Art es geschieht, als vielmehr darauf, daß man sich in der That ergötzt. Der Ernst sucht endlich den Scherz, und wieder ermüdet der Scherz und sucht den Ernst; doch beobachtet man sich genau, trägt man in beides zuviel Absicht und Vorsatz hinein, so ist es gar leicht um den wahren Ernst sowie um die wahre Lustigkeit geschehen.

Piano.

Gehören aber wohl dergleichen Betrachtungen in eine Symphonie? Warum soll es denn so gesetzt anfangen? Ei nein! wahrhaftig nein, ich will lieber sogleich alle Instrumente durcheinander klingen lassen.

Crescendo.

Ich darf ja nur wollen, doch freilich mit Verstand; denn nicht sogleich, urplötzlich, erhebt sich der Sturm, er meldet sich, er wächst, dann erregt er Teilnahme, Angst, Furcht und Lust, da er sonst nur leeres Erstaunen und Erschrecken veranlassen würde. Ist es schwer vom Blatte zu spielen, so ist es noch schwerer, vom Blatte sogleich zu hören. Aber nun sind wir schon tief im Getümmel; Pauken, schlagt! Trompeten, klingt!

Fortissimo.

Ha! das Getümmel, die Attacken, das Schlachtgewühl von Tönen! Wohin rennt ihr? Woher kommt ihr? Die stürzen sich wie Sieger durch das lauteste Gedränge, jene fallen, verscheiden; die dort kommen verwundet, matt zurück, und suchen Trost und Freundschaft. Da trabt's heran wie Rossesschnauben; da orgelt's tief wie Donner im Gebirg; da rauscht es, tobt es wie ein Wassersturz, der verzweifelnd, sich vernichten wollend, über die nackten Klippen stürzt, und tiefer, immer tiefer hinunter wütet, und keinen Stillstand, keine Ruhe findet.

Violino Primo Solo.

Wie? Es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? O wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik! Denkt ihr nicht so manche Gedanken so fein und geistig, daß diese sich in Verzweiflung in Musik hinein retten, um nur Ruhe endlich zu finden? Wie oft, daß ein zergrübelter Tag nur ein Summen und Brummen zurückläßt, das sich später wieder zur Melodie belebt?

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Forte.

Alles ist fertig, die Dekoration aufgestellt, der Souffleur zugegen; mehr Zuschauer kommen auch nicht. Die Erwartung ist rege, die Neugier gespannt; nur wenige denken jetzt schon an das Ende, und daß sie alsdann fragen werden: „Nun, war es denn etwas Besonderes? — Gebt acht! denn das müßt ihr, um nicht alles auf den Kopf zu stellen. — Gebt aber auch nicht zu sehr acht, um nicht mehr zu sehen und zu hören, als man euch hat zeigen wollen. — Gebt acht! gebt aber ja auf die rechte Art acht! hört zu! hört zu! zu! zu!! zu!!!"

Wer die dänische Litteratur kennt, wird bemerken, daß Kierkegaard mit seiner berühmten Abhandlung über Mozarts Don Juan, in deren Schlußchor man die Schritte des Gouverneurs zu vernehmen meint,[1] nur die von Tieck eingeschlagene Richtung weiter verfolgt, und es leuchtet ein, in wie nahem Zusammenhange alle Hoffmannschen Umschreibungen der Musik in Stimmungsergüssen und Geistererscheinungen in den „Kreisleriana" mit der ersten Auffassung des romantischen Ideales bei Tieck stehen.

Für Hoffmann, der eine so tiefe und eigentümliche musikalische

[1] „Hört Don Juan! Hört den Anfang seines Lebens; wie der Blitz aus dem Dunkel der Wetterwolke herausfährt, so bricht er aus der Tiefe des Ernstes hervor, schneller als der zuckende Blitz, unstäter als dieser und doch ebenso taktfest; hört, wie er sich in die Mannigfaltigkeit des Lebens hinabstürzt, wie er sich an dem festen Damme desselben bricht, hört diese leichten, tanzenden Violintöne, hört das Winken der Freude, hört den Jubel der Lust, hört des Genusses festliche Seligkeit; hört seine wilde Flucht, an sich selbst eilt er vorüber, immer schneller, immer unaufhaltsamer, hört das zügellose Begehren der Leidenschaft, hört das Säuseln der Liebe, hört das Flüstern der Versuchung, hört den Wirbel der Verführung, hört die Stille des Augenblicks — hört, hört, hört Mozarts Don Juan!" — Siehe Kierkegaards „Entweder — Oder".

Begabung mitbrachte, daß er fast nicht als Dichter allein, sondern als Dichter-Musiker aufgefaßt werden muß, war es indessen mit dem Musizieren in Worten noch ganz anders Ernst als für Tieck.

Sein Geist lebte und webte in der Musik; er war als Komponist ebenso produktiv wie als Schriftsteller, und ein sehr großer Teil seines Schriftstellertums hat außerdem phantasievolle Auffassung der Musik und der größten Komponisten zum Gegenstand. In krankhaften Zuständen, in Fieberphantasien pflegte er seine Wärter mit Instrumenten zu verwechseln. „Heute hat mir wieder die Flöte arg zugesetzt," rief er von jemandem aus, der sehr leise sprach und dabei etwas schmachtendes in seinem Tone hatte, oder „den ganzen Nachmittag hat mich das unleidliche Fagott gequält", sagte er und meinte damit jemanden, der einen rauhen Baß sprach.

Wo er in seinen „Phantasiestücken" Gluck einführt, läßt er ihn von den Tonverhältnissen wie von Personen reden: „Nacht wurde es wieder, da traten zwei Kolosse in glänzenden Harnischen auf mich zu: Grundton und Quinte! sie rissen mich empor, aber das Auge lächelte: Ich weiß, was deine Brust mit Sehnsucht erfüllt; der sanfte, weiche Jüngling, Terz, wird unter die Kolosse treten." Anderswo spricht sein Kreisler davon, sich „mit einer übermäßigen Quinte zu erdolchen". Was bei den anderen Romantikern nur empfindsam-phantastisch ist, wird bei ihm ins Schauerlich-Possenhafte übersetzt.

In dem Aufsatze „Kreislers musikalisch-poetischer Klub" bedient er sich der Charaktere einiger Töne als Farben und bringt damit das Gemälde einer zusammenhängenden Reihe von Gemütszuständen hervor. Er besaß den eigenen scharfen Sinn feinsinniger oder nervös überreizter Naturen für die wirklich und unzweifelhaft existierende Verwandtschaft der Töne mit den Farben.

Als Potenzierung all' jener Tieckschen Versuche, der reinen Musik Worte zu verleihen, hebt sich die Stelle hervor, wo, nachdem

Kreisler gespielt hat, in dem Klavier ein Rauschen überschwenglich herrlicher Klänge und Akkorde sich hören läßt. Es heißt echt romantisch mit Vermischung aller Sinnes-Eindrücke von dieser Musik: „der Duft erglänzte in flammenden, geheimnisvoll verschlungenen Kreisen". Und nun folgt eine wohl nie vorher versuchte Charakteristik der verschiedenen Tonarten durch stimmungsvolle Worte:

Asmoll Akkord (mezzo forte).

Ach! — sie tragen mich ins Land der ewigen Sehnsucht, aber wie sie mich erfassen, erwacht der Schmerz und will aus der Brust entfliehen, indem er sie gewaltsam zerreißt.

Edur Sexten Akkord (ancora piu forte).

Halt dich standhaft mein Herz! — brich nicht, berührt von dem sengenden Strahl, der die Brust durchdrang. — Frisch auf mein wackerer Geist! — rege und hebe dich empor in dem Elemente, das dich gebar, das deine Heimat ist!

Edur Terz Akkord (forte).

Sie haben mir eine herrliche Krone gereicht, aber was in den Diamanten so blitzt und funkelt, das sind die tausend Thränen, die ich vergoß, und in dem Golde gleißen die Flammen, die mich verzehrten. — Mut und Macht — Vertrauen und Stärke dem, der zu herrschen berufen ist im Geisterreich.

Amoll (harpeggiando-dolce).

Warum fliehst du, holdes Mädchen? Vermagst du es denn, da dich überall unsichtbare Bande festhalten? Du weißt es nicht zu sagen, nicht zu klagen, was sich so in deine Brust gelegt hat wie ein nagender Schmerz und dich doch mit süßer Lust durchbebt? Aber alles wirst du wissen, wenn ich mit dir rede, mit dir kose in der Geistersprache, die ich zu sprechen vermag und die du sowohl verstehst!

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Esdur (forte).

Zieh ihm nach! — zieh ihm nach! — Grün ist sein Kleid wie der dunkele Wald — süßer Hörnerklang sein sehnend Wort! — Hörst du es rauschen hinter den Büschen? — hörst du es tönen! — Hörnerton voll Lust und Wehmut! — er ist's — auf, ihm entgegen!

Zuletzt bleibt denn auch die Parodie nicht aus, indem Hoffmann im „Kater Murr" sogar die Katzenklagen und die Katzenmusik in Verse bringt und sie glossiert.

In diesem absolut musikalischen Typus von Poesie erreicht das

Wackenroderſche Kunſtideal ſeine höchſte und wahrſte Ausbildung. Der kräftige Naturpantheismus, welcher bei Goethe plaſtiſch iſt, und welcher ſich bei ihm in der Geſtaltung der „Diana der Epheſer“ äußert, iſt hier muſikaliſch geworden. Wie ein ſtark geſammelter Strom brauſt durch Tiecks Jugendſchriften unter der Frömmigkeit, unter der Sinnlichkeit, unter den Reminiszenzen aus Wackenroder und Goethe in breiten Wogen der romantiſche Pantheismus. Es heißt z. B. im „Sternbald“: „Oft horchen wir auf und ſind auf die neue Zukunft begierig, auf die Erſcheinungen, die an uns mit bunten Zaubergewändern vorübergehen ſollen; dann iſt es, als wollte der Waldſtrom ſeine Melodie deutlicher ausſprechen, als würde den Bäumen die Zunge gelöſt, damit ihr Rauſchen in verſtändlicheren Geſang dahin rinne. Nun fängt die Liebe an auf fernen Flötentönen heranzuſchreiten, das klopfende Herz will ihr entgegenfliegen, die Gegenwart iſt wie durch einen mächtigen Bannſpruch feſtgezaubert, und die glänzenden Minuten wagen es nicht, zu entfliehen. Ein Zirkel von Wohllaut hält uns mit magiſchen Kräften eingeſchloſſen, und eine neue verklärtere Exiſtenz ſchimmert wie rätſelhaftes Mondlicht in unſer wirkliches Leben hinein.“ Oder an einer anderen Stelle: „O unmächtige Kunſt, wie lallend und kindiſch ſind deine Töne, gegen den vollen harmoniſchen Orgelgeſang, der aus den innerſten Tiefen, aus Berg und Thal und Wald und Stromesglanz in ſchwellenden, ſteigenden Akkorden heraufquillt! Ich höre, ich vernehme, wie der ewige Weltgeiſt mit meiſterndem Finger die furchtbare Harfe mit allen ihren Klängen greift, wie die mannigfaltigſten Gebilde ſich ſeinem Spiel erzeugen und umher und über die ganze Natur ſich mit geiſtigen Flügeln ausbreiten. Die Begeiſterung meines kleinen Menſchenherzens will hineingreifen und ringt ſich müde und matt im Kampfe mit dem Hohen ... Die unſterbliche Melodie jauchzt, jubelt und ſtürmt über mich hinweg.“ — Das Leben und die Poeſie gehen hier in Muſik auf.

Es iſt zu allen Zeiten in jeder Kunſtart eine große Verſuchung

für den Künstler gewesen, seine Herrschaft über sein Material dadurch zu zeigen, daß er ihm trotzt, während er es verwendet. In der Geschichte der Bildhauerkunst erscheint ein Zeitpunkt, wo man sich darüber ärgert, daß der Stein so schwer ist, und wo man ihn zwingen will, das Leichte und Schwebende auszudrücken, oder man trachtet in der Skulptur nach dem Malerischen, wie die Manieristen der Renaissanzezeit. So mühen sich hier die Romantiker, die Sprache nach der Seite hinüber zu drängen, von welcher sie mit der Musik verwandt ist, sie mehr mit Rücksicht darauf, wie sie klingt, zu benutzen, als mit Rücksicht darauf, was sie bedeutet. Wie fast alle Schriftsteller heutigen Tages sich mehr oder minder glücklich bemühen, mit Worten zu malen, so wollten die Romantiker musizieren. Daß sie gerade auf diese Einseitigkeit verfielen, erklärt sich leicht. Man erinnert sich ihrer Polemik gegen die Absicht, ihrer Vergötterung der Ironie. Daher wünschen sie nicht ihrem Worte treu zu bleiben, nicht an dasselbe gebunden zu sein. Sie gebrauchen es ironisch in solcher Art, daß sie es wieder zurücknehmen können. Es soll nicht in grober Körperlichkeit, auf eine Absicht und ein Ziel deutend, vor ihnen stehen. Wie sie dadurch, daß sie die Freiheit abstrakt als Willkür auffaßten, auf einen Punkt zurückkamen, wo sie nach Gefallen so oder anders handeln konnten, so gelang es ihnen dadurch, daß sie die Sprache abstrakt als Laut auffaßten, dieselbe zum bloßen Stimmungsausdruck ohne Tendenz zu machen, d. h. ohne Richtung auf das Leben und Handeln. Der Tendenz als Hinneigung entrannen sie dadurch nicht — der entrinnt keiner —, weil sie jedoch nicht die Tendenz der Freiheit nach aufwärts und vorwärts hatten, riß die Schwere-Tendenz sie mit Notwendigkeit nach rückwärts hinab. Da sie nun aber einmal über das andere das Wort nur auftreten ließen, um abzudanken und sich für inkompetent zu erklären im Vergleich mit der Musik, so begreift sichs leicht, daß die Musiker ihrerseits unter dem Einflusse des herrschenden Zeitgeistes danach strebten, das romantische Kunstideal in ihrer Kunst

durch dieselben Mittel auszudrücken, auf welche die Poeten bei ihrer eigenen Ohnmacht beständig hingewiesen hatten.

Tiecks dramatisierte Märchen wie der Blaubart z. B. waren in Wirklichkeit Operntexten ähnlich. Die Oper vermag eben das Phantastische und Legendenartige, wie es die Romantiker produzierten, zu verwenden. Als Operntext-Dichter hätte Tieck eine Zukunft haben können. Er hat indessen nur einen einzigen Text geschrieben, und dieser wurde nicht verwendet. Nichtsdestoweniger wurde dem romantischen Kunstideal in der Musik zu seinem Rechte verholfen. Den Übergang von romantischer Dichtung zur romantischen Komposition macht, wie es aus dem oben Angedeuteten schon hervorgeht, E. T. A. Hoffmann. Wir begegnen ihm als Opernkomponisten nicht allein als dem musikalischen Dolmetscher der großen von den Romantikern wiederentdeckten Dichter der Vergangenheit, wie Calderon, sondern mit den romantischen Zeitgenossen eng verbrüdert. Er komponiert Brentanos „Die lustigen Musikanten", Zacharias Werners „Das Kreuz an der Ostsee", und macht mit großem Erfolg aus Fouqués „Undine" eine Oper in drei Aufzügen.

Er ist als Opernkomponist zwar weniger ein Tondichter von Gottes Gnaden als ein genialer Übersetzer des poetischen Gehaltes in die Sprache der Musik. Die meisten seiner musikalischen Gestalten sind eher Berichterstatter eines interessanten Innern als unmittelbar Schöpfungen. Nur was seiner dichterischen Eigenart, dem Gebiete des Schauers oder der Geisterfurcht entspricht, gelingt ihm, dem Urteil der besten Kenner nach, durchgängig vortrefflich. So in dem „Kreuz an der Ostsee" die Gesänge der rohen, starren, unmenschlichen Ur-Preußen mit ihren unbezähmbaren, schreckenerregenden Leidenschaften; so in „Undine" alle Geisterszenen, jenes gespensterhafte, fabelnde Leben, das süßes Grauen erweckt.

Kein geringerer als Carl Maria von Weber hat diese letztgenannte Oper Hoffmanns in warmen Worten gepriesen, und unter den Komponisten, denen es gelang, das romantische Kunstideal in

der Musik zu verkörpern, ist Weber unbedingt der bedeutendste. Er folgt den Romantikern auf den Fersen in betreff der Wahl seiner Stoffe. In „Preziosa" wird das ungebundene Wander- und Vagabundenleben verherrlicht, wie in Tiecks „Sternbald" und Eichendorffs „Leben eines Taugenichts". „Oberon" führt uns ganz in jene Elfenwelt ein, die aus Shakespeares „Sommernachtstraum" herstammt, dem Stücke, das bekanntlich der Ausgangspunkt für alle phantastischen Lustspiele Tiecks war. Im „Freischütz" endlich greift Weber, wie die Romantiker in ihrer späteren Periode, zum volkstümlichen als Kunstmittel, benutzt Volksmelodien, wie die Romantiker in Deutschland und Dänemark Volkslieder benutzten, nimmt, wie die Romantiker, Volkssagen und Vorstellungen des Volksaberglaubens auf. Wer einer Vorstellung des „Freischütz" auf einer deutschen Bühne beiwohnt, der würde, selbst wenn er taub wäre, nicht einen Augenblick daran zweifeln können, daß er eine romantische Oper vor sich hat. Er sieht die finstere Schlucht zwischen den Felsen, wo die Naturgeister hausen, das Herumschwirren der Gespenster im Mondenschein, eine Dekoration und ein Personal, welche an die Versuchungen des heiligen Antonius auf niederländischen Gemälden erinnern, endlich die wilde Jagd, deren Schatten wie die Bilder einer Laterna magica mit einer seltsam täuschenden Wirkung durch die Luft fahren. Das Interessanteste offenbart sich freilich erst dem Nicht-Tauben, welcher acht darauf gibt, wie der Komponist sich zu all' diesen Äußerlichkeiten stellt. Denn er wird fühlen, daß Weber mit mehr Genialität als die Romantiker sein Material analog der Weise behandelt, in welcher sie das ihrige behandeln. Auch Weber führt seine Kunst auf eines ihrer Extreme hinaus. Wie die Romantiker geneigt sind, die Sprache abstrakt als Laut und Rhythmus zu behandeln, so ist er geneigt, die Musik abstrakt, d. h. gleichfalls als Rhythmus, zu nehmen. So ist z. B. Samiels Motiv mehr rhythmisch als melodisch und macht daher eine gröbere, stark äußerliche, aber malerischere Wirkung. Wie die

Romantiker in der Poesie musizieren, so malt er in der Musik. Während Beethoven ein reines Seelengemälde giebt, nichts Äußeres darstellt, nur seine eigene Seele, giebt Weber Charakteristiken. Er stützt sich seinem Stoffe gegenüber stets auf ausgeprägte äußere Physiognomien, auf etwas, wovon man sich schon von vornherein eine Vorstellung bildet, wie z. B. die Elfen. Wenn man die Pastoralsymphonie ausnimmt, malt Beethoven nur den Eindruck. Weber malt die Sache selbst. Er ahmt die Naturlaute nach. Er läßt die Violinen säuseln um ein Säuseln in den Bäumen zu schildern. Wenn der Mond zu scheinen beginnt, wird das durch einen Akkord angedeutet und gemalt. Wenn er mithin rhythmisch dumpfe Schläge statt Tonwellen giebt, also die Mittel seiner Kunst abstrakt benutzt; wenn er kindlich oder volkstümlich sich an die Form des Liedes und die einfachste Harmonisation hält, also die Mittel seiner Kunst naiv gebraucht; wenn er, um eine wild phantastische oder unheimliche oder gespenstische Wirkung zu erzielen, die natürliche Lage oder den natürlichen Umfang der Instrumente versetzt (indem er z. B. den Klarinetten tiefe Töne giebt) und also seine Mittel so barock und bizarr verwendet, wie es früher nicht in der Musik erhört war, so ist er ganz und gar ein Romantiker, der mit seiner größeren Genialität und seinen weit zweckentsprechenderen Wirkungsmitteln die notwendige musikalische Ergänzung zu den Poesien der romantischen Dichter bildet. (Vgl. auch die Einleitung zu George Sands „Mouny Robin".)

X.

Wackenroders Büchlein, das den Ausgangspunkt für das Verhältnis der Romantik zum Musikalischen und zur Musik bildet, bezeichnet gleichzeitig den Ausgangspunkt für ihr Verhältnis zur Kunst. Wie Winckelmanns erste kunstbegeisterte Schriften die Lust zum Studium der antiken Kunstwelt hervorriefen, so erweckte Wackenroder seinerseits die Liebe zur deutsch-mittelalterlichen Kunst und ihrem Zeitalter. Mit naiver Begeisterung beginnt er damit, Bruchstücke aus Vasaris Künstlerbiographien zu übersetzen und zu umschreiben, welche darauf ausgehen, die Größe und Seelenhoheit der berühmten italienischen Meister zu schildern. Er verherrlicht z. B. Leonardo, aber nicht nach seiner Eigentümlichkeit, nicht als dies bestimmte Individuum oder mittelst kunstverständiger Kritik, sondern unter dem Titel: „Das Muster eines kunstreichen und dabei tiefgelehrten Malers, vorgestellt in dem Leben des Leonardo da Vinci", und die Abhandlung wird durch die schwärmerischen Worte eingeleitet: „Das Zeitalter der Wiederaufstehung der Malerkunst in Italien hat Männer ans Licht gebracht, zu denen die heutige Welt billig wie zu Heiligen in der Glorie hinauf sehen sollte." Wie durchaus nicht heiligenhaft die großen Künstler Italiens während der Renaissanze eben nach Vasaris Schilderung ihrer Lebensläufe lebten, wird völlig übersehen. Schon in ihrem allererstен Keime ist die romantische Kunstanschauung durch die Gefühlsreaktion vergiftet, und indem der Kritiker seine Hände faltet um zu beten, vergißt er seine Augen aufzumachen um zu sehen.

Zwischen diese Aufsätze Wackenroders flicht Tieck ein paar Blätter ein, welche „Sehnsucht nach Italien" betitelt sind, und worin die Auffassung Italiens zum erstenmale auftritt, welche später gäng und gäbe und obligat wird. Sich nach Italien sehnen und Italien lieben, war in Deutschland nichts neues, schon der Vater Goethes, der kein Schwärmer war, hatte dies Gefühl gekannt, jetzt aber wird die Vergötterung eines der Wirklichkeit nicht entsprechenden Italiens ein unerläßlicher Paragraph im Katechismus des echten Romantikers. Der echte Romantiker verachtet jeden als geistlos, der nicht Italien und Rom preist. In der Poesie machte diese Sehnsucht sich Luft in einer Unmasse lyrischer Gedichte, welche das herrliche und ebenso malerische wie poetische Lied Mignons verwässern und ausrenken (Mignon begnügt sich zu sagen: „Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht"); diese Gedichte reden in Superlativen, und in der Litteratur überhaupt entstand jenes Italien, das man vielleicht am besten und kürzesten Leopold Roberts Italien nennen könnte — obschon dieser Ausdruck noch zu bestimmt ist, — ein Land, das niemals auf einer anderen als der romantischen Landkarte existiert hat. Das wirkliche Italien mit seinen kräftigen Farben und seiner lebhaften Bewegung findet man hier nicht. Die Farbe ist durch idealistische Formen ersetzt, die Bewegung versteinert, um nicht das Zusammenspiel schöner Wellenlinien zu unterbrechen. Italien ward für die Romantik dasselbe, was Dulcinea für Don Quichote ward, das Ideal, von welchem man, abgesehen von ein paar faden, allgemeinen Bezeichnungen, so zu sagen nichts wußte. Wenn ein bestimmtes, wirkliches Land das Ziel aller Sehnsucht und die Heimat der Schönheit sein soll, so verliert es durch diese Auszeichnung allmählich in der Schilderung all' seine wirkliche und lebendige Schönheit. Doch es ist ja auch gar nicht die wirkliche und lebendige Schönheit, welche der spätere Romantiker an Italien liebt, es ist Italien als Ruine, es ist der Katholizismus als Mumie, es ist der verkrüppelte Volksgeist, der, hermetisch abgeschlossen durch eine teils

stupide, teils nichtswürdige Geistlichkeit, sich unaufgeklärt und naiv erhalten hat; es ist hier, wie überall, die matte, lebensuntüchtige Poesie des Vergangenen.

Die Verherrlichung Italiens und der frommen oder für fromm ausgegebenen italienischen Maler ist indes nur die Leiter, auf welcher der Klosterbruder zur Lobpreisung seines eigentlichen Idoles, Albrecht Dürers, hinansteigt. Die Schwärmerei für diesen Kunstapostel Deutschlands knüpft sich an die Begeisterung für das alte Nürnberg. Als Tieck und Wackenroder im Jahre 1793 sich gemeinschaftlich auf die Reise durch Deutschland begeben hatten, war Nürnberg ihr Hauptwallfahrtsort gewesen. Je mehr sie die Stadt kennen lernten, mit um so größerer Sehnsucht, ja Andacht kehrten sie wieder dahin zurück. „In seiner ganzen Fülle trat ihnen das alte deutsche Kunstleben hier entgegen. Was sie früher dunkel geahnt hatten, war hier längst zur lebendigen Wirklichkeit geworden. Wie reich an Denkmalen aller Künste war nicht diese Stadt, mit ihren Kirchen von St. Sebald und St. Lorenz, mit ihren Werken von Albrecht Dürer, von Vischer und Krafft! Hier war das Handwerk durch Kunstsinn und emsigen Fleiß zur Kunst geadelt worden. Da war jedes Haus ein Denkmal der Vorzeit, jeder Brunnen, jede Bank ein Zeugnis für das stille, einfache und sinnvolle Leben der Väter. Noch hatte die blasse Kalktünche die Häuser nicht gleich gemacht. Stattlich prangten sie mit bunten Bildern, die aus der Sage und Poesie des Volkes entlehnt waren. Da sah man Ottnit und Siegenot, Dietrich und andere Helden als Schützer und Hüter über den Thüren. Es ruhte auf der alten, ehrenfesten Reichsstadt mit ihren Wundern und Wunderlichkeiten ein Duft der Poesie, den der Zugwind neuer Politik und Aufklärung an anderen Orten längst verweht hatte".[1]

Das Mittelalter, alte Häuser, alte katholische Kirchen, alte Nibelungenhelden über den Thüren, ei freilich, das war etwas für

[1] R. Köpke, Ludwig Tieck. Erster Band. S. 159.

zwei junge angehende Romantiker! Ihre Schwärmerei für diese Schätze des schönen Nürnberg ist indessen viel natürlicher, als die lange Blindheit des achtzehnten Jahrhunderts dafür. Wie noch für Lessing „gotisch" nur barbarisch bedeutete, so war die deutsche Renaissanze für Winckelmann ein geschlossenes Buch gewesen. Jetzt wurden die Wunder Nürnbergs mit frischen Augen betrachtet. In einer Art Kunstrausch durchwanderten die Freunde Kirchen und Kirchhöfe, sie standen an den Gräbern von Albrecht Dürer und Hans Sachs, und indem eine entschwundene Welt vor ihren Blicken emporstieg, wurde das Leben des alten Nürnberg selbst ihnen zu einem Kunstroman. Der Abschnitt in den „Herzensergießungen", welcher den Titel „Ehrengedächtnis Albrecht Dürers" führt, wird die erste Frucht dieser Stimmungen und zugleich ein Ausdruck des warmen Nationalgefühls, das den Jüngling beseelte: „Als Albrecht den Pinsel führte, da war der Deutsche auf dem Völkerschauplatz unseres Weltteiles noch ein eigentümlicher und ausgezeichneter Charakter von festem Bestand; und seinen Bildern ist nicht nur in Gesichtsbildung und im ganzen Äußeren, sondern auch im inneren Geiste dieses ernsthafte, gerade und kräftige Wesen des deutschen Charakters treu und deutlich eingeprägt. In unseren Zeiten ist dieser fest bestimmte deutsche Charakter, und ebenso die deutsche Kunst verloren ... Die deutsche Kunst war ein frommer Jüngling, in den Ringmauern einer kleinen Stadt unter Blutsfreunden häuslich erzogen, — nun sie älter ist, ist sie zum allgemeinen Weltmanne geworden, der mit den kleinstädtischen Sitten zugleich sein Gefühl und sein eigentümliches Gepräge von der Seele weggewischt hat." — Und doch ist dies Nationalgefühl in der Kunst nicht das Grundgefühl bei Wackenroder, dasselbe beruht auf einer umfangreicheren Empfindung. Zuerst und zuletzt eifert das kleine Buch wider jede Intoleranz in der Kunst. Die Befreiung von allem Regelzwange, auf der tiefen und echten Schönheitsfreude begründet, wird in einer Sprache verkündigt, die uns beweist, wie empfänglich

und mimosenhaft sensibel der Verkündiger des neuen Kunstevangeliums ist. „Wessen feinere Nerven", sagt er, „einmal beweglich und für den geheimen Reiz, der in der Kunst verborgen liegt, empfänglich sind, dessen Seele wird oft da, wo ein anderer gleichgültig vorübergeht, innig gerührt; er wird des Glückes teilhaftig, in seinem Leben häufigere Anlässe zu einer heilsamen Bewegung und Aufregung seines Inneren zu finden."

Diese inneren Bewegungen und Aufregungen wurden, wie ich gezeigt habe, am natürlichsten und leichtesten durch die musikalische Behandlung der Poesie und durch die Musik selbst hervorgerufen, weit minder natürlich durch fest bestimmte leibliche Kunstformen.

Haben wir nun Recht in der Auffassung, daß in dem absolut musikalischen Typus der Poesie das Wackenroderschе Kunstideal seine wahre und höchste Ausbildung erreicht, so begreift man leicht, wie es gehen mußte, als Tieck nach Wackenroders Tode mit Benutzung dessen hinterlassener Papiere eine Erzählung zu schreiben beschloß, in welcher die Sehnsucht und die Doktrinen des Klosterbruders lebendige Gestalt und leibhaftige Form gewinnen sollten. Der Brief des deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg wurde der Keim zu dem neuen Künstlerroman, welcher nach seinem Helden, einem deutschen Maler aus Dürers Zeit, den Titel „Franz Sternbalds Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte" erhielt. Die Charakterzeichnung darin ist unbestimmt und schwach, die Handlung geht völlig in Gespräch auf, die Ereignisse spielen — frei und phantastisch wie Träume, welche denn auch immer und immer wieder vorkommen — mit den matten Konversationsfiguren, welche die Helden und Heldinnen des Buches sind, und selbst diese Ereignisse werden jeden Augenblick von den eingelegten, pflichtschuldig improvisierten Liedern unterbrochen, die am besten durch die Äußerung von Sternbalds Freund Florestan bezeichnet werden, man müßte in Worten und Versen sich ein ganzes Gespräch aus lauter Tönen bilden können. Wo der Faden der Ereignisse am allerdünnsten

und die Seide der Verse am allerfeinsten gesponnen wird, da füllen endlich Musiknummern die Pausen aus. Eine primitive Musik, auf dem Waldhorn oder der Schalmei, wird vorgetragen, ja so häufig, daß der Verfasser sich später im „Zerbino" selbst über seinen Überfluß an Waldhornmusik lustig macht.

Deshalb ist es unleugbar ein feines und treffendes Urteil Goethes, das wir aus Karolinens Briefen erfahren. Goethe hatte gesagt: „Man könnte das Buch so eigentlich eher musikalische Wanderungeu nennen, wegen der vielen musikalischen Empfindungen und Anregungen; es wäre alles darin, außer der Maler. Sollte es ein Künstlerroman sein, so müßte doch noch ganz viel anderes von der Kunst darin stehen, er vermißt da den rechten Gehalt, und das Künstlerische käme als eine falsche Tendenz heraus ... Es wären viel' hübsche Sonnenaufgänge darin, nur kämen sie zu oft wieder." Noch weit schärfer und eindringender jedoch ist Karolinens eigenes Urteil. Sie schreibt: „Vom ersten Teile nur soviel, ich bin noch immer zweifelhaft, ob die Kunstliebe nicht absichtlich als eine falsche Tendenz im Sternbald hat sollen dargestellt werden und schlecht ablaufen wie bei Wilhelm Meister, aber dann möchte offenbar ein anderer Mangel eintreten — es möchte dann vom Menschlichen zu wenig darin sein. Der zweite Teil hat mir noch kein Licht gegeben. Es ist die nämliche Unbestimmtheit, es fehlt an durchgreifender Kraft — man hofft immer auf etwas Entscheidendes, irgendwo den Franz beträchtlich vorrücken zu sehen. Thut er das? Viele liebliche Sonnenaufgänge und Frühlinge sind wieder da; Tag und Nacht wechseln fleißig, Sonne, Mond und Sterne ziehen auf, die Vöglein singen; es ist das alles sehr artig, aber doch leer, und ein kleinlicher Wechsel von Stimmungen und Gefühlen im Sternbald, kleinlich dargestellt. Der Verse sind nun fast zuviel, und fahren so lose in- und auseinander, wie die angeknüpften Geschichten und Begebenheiten, in denen gar viel' leise Spuren von mancherlei Nachbildungen sind."

Aber wenn keine Handlung in diesem Buche ist, wovon handelt es denn? Zum ersten enthält es Kunstbetrachtungen, sodann Naturbetrachtungen.

Erstlich begegnen wir endlosen Reflexionen und Lehrmeinungen über Kunst und Poesie, durchzogen von wässerigen lyrischen Gedichten, die einander sämtlich aufs Haar gleichen. Ein einziges größeres Gedicht über Arion zeichnet sich unter der Masse aus und charakterisiert den Geist des Buches. Alle drei romantischen Koryphäen, A. W. Schlegel, Tieck und Novalis, haben Arion gefeiert. P. L. Möller feierte ihn später in dänischer Zunge. Man begreift, wie sehr die Sage von dem Dichter als Herrscher der Natur, selbst die Meerungeheuer begeisternd, von Delphinen getragen, unanfechtbar, unüberwindlich und zuletzt unsterblich in der Erinnerung, ihre Herzen bewegen mußte. Arion war ja ihr Symbol, ihr Held. All ihre Poesie ist gewissermaßen nur ein Bemühen, die Sage von Arion auszulegen, und was sind nach ihnen all die Echo- und Nachklangsbücher anderes, welche Dichter, Künstler, Schauspieler, Troubadours, heldenmütige und unwiderstehliche Tenore verherrlichen! Narcissus müßte das Titelbild für alle derartigen Bücher sein. Was ist hier also der Inhalt? Triviale Widerlegungen des trivialen Vorwurfes gegen die Kunst, daß sie nicht nützlich sei, die triviale Erklärung, die Kunst müsse national sein, „da wir nun einmal nicht Italiener sind, und ein Italiener niemals deutsch empfinden wird", Hymnen auf Albrecht Dürer; in der Bewunderung für ihn begegnen sich sogar zum ersten Male die beiden Liebenden, wie Werther und Lotte in der Begeisterung für Klopstock — es sind Stimmungen wie die, welche in Öhlenschlägers „Correggio" zu Worte kommen. Gewisse bestimmte Züge des „Correggio" sind hier sogar im voraus gegeben, z. B. das Motiv, daß ein Künstler im Madonnenbilde seine eigene Gattin darstellt, und des weiteren die Trauer des Künstlers darüber, daß er sich von seinem Werke trennen soll. Einer langen Wortsym-

phonie zur Verherrlichung des Straßburger Münsters folgen bittere Seitenhiebe auf „die unreifen Steinmassen in Mailand und Pisa“ und „den unzusammenhängenden Bau“, den Dom von Lucca. Ferner Begeisterung für Till Eulenspiegel, wie in den satirischen Litteraturkomödien für Hanswurst, in der Meinung, daß diese Gestalten die Phantasie und Ironie repräsentieren. Endlich Bewunderung für den Dürerschen Hirsch mit dem Kreuze zwischen dem Geweih und für die „wahre, fromme und rührende“ Weise, in welcher der Ritter vor demselben die Kniee streckt. Dies Bild ist ohne Frage schön und naiv, aber lächerlich ist es, dargethan zu sehen, daß von allen Weisen, wie ein Knieender seine Beine unterbringen kann, diese Weise, sie zu strecken, doch die allerchristlichste sei!

Wieder und wieder kehrt der Gedanke zurück, alle wahre Kunst müsse allegorisch, d. h. mark- und blutlos sein. Die meisten der Gedichte sind Allegorien über die Phantasie, ohne einen Funken von Phantasie, in den kläglichsten Versen:

Der launige Phantasus,
Ein wunderlicher Alter,
Folgt stets seiner närrischen Laune.
Sie haben ihn jetzt festgebunden,
Daß er nur seine Possen läßt,
Vernunft im Denken nicht stört,
Den armen Menschen nicht irrt ꝛc ꝛc.

Reminiszenzen dieses Spottes über die Ausfälle der prosaischen Menschen gegen die Phantasie treffen wir überall in Andersens Märchen. Dies Gedicht wird im Mondscheine verfaßt. Als ein idealer Vorwurf für die Malerkunst wird folgendes Bild geschildert: Ein Pilgrim im Mondschein als Allegorie auf die Menschheit. — „Sind wir etwas weiter, als wandernde, verirrte Pilgrime? Kann etwas unseren Weg erhellen, als das Licht von oben?“ Starke Spuren dieser Geistesrichtung finden sich auch bei Carsten Hauch in dem beständigen Hindeuten auf das Jenseits, in der Vorliebe für Eremiten- und Pilgergestalten.

Doch auf diesem Standpunkte der Romantik sprudelt trotz des blutlosen Spiritualismus noch eine ungebändigte Sinnlichkeit empor. Tizian und besonders Correggio werden von Franz, als er sich ganz als Maler entwickelt hat, hoch über alle anderen Künstler gepriesen. Besonders rühmt er Correggio. Von diesem heißt es: „Wenigstens sollte sich nach ihm keiner unterfangen, Liebe und Wollust darzustellen, denn keinem anderen Geiste hat sich so das Glorreiche der Sinnenwelt offenbart."

Bekanntlich wurde dieser Standpunkt bald aufgegeben, und ein anderer wurde mit aller Macht der Konsequenz eingenommen. Die Brüder Sulpice und Melchior Boisserée aus Köln verweilten in Paris, als Friedrich Schlegel 1803 dort studierte. Schlegel hielt ihnen Privatvorlesungen. Die altdeutschen Bilder im Louvre erinnerten sie an einige alte Gemälde in ihrer Vaterstadt, welche der herrschende akademische Geschmack in Vergessenheit gebracht hatte. Der napoleonische Bilderraub hatte außerdem zur Folge, daß eine Menge deutscher Kunstschätze jetzt in Paris angesammelt waren, deren Studium so erleichtert wurde.

Was die Deutschen im Mittelalter geleistet, ließ sich am besten aus den Bildwerken ersehen, welche nach Aufhebung der Stifte und Klöster massenhaft auf den Markt geworfen wurden. Die Kunstdenkmäler wurden nicht mehr begriffen; gleichgiltig ließ man Kirchen in Steinbrüche verwandeln und schleuderte das köstlichste Bildwerk auf die Straße. Man schlug Meisterwerke um jeden Preis los und bemitleidete noch die Käufer, an die man den Trödel losgeworden war. Aus Tafelgemälden wurden oft Fensterladen, Taubenschläge, Tischplatten oder Schutzdächer improvisiert; Hausmeister und Hüter der Klostergebäude heizten bisweilen den Ofen damit, waren doch die besten Gemälde oft vor Kerzenrauch, Staub und Schmutz kaum mehr kenntlich.[1]

[1] Sepp, Görres und seine Zeit. S. 89, 90.

Nachdem Fr. Schlegel in seiner Zeitschrift „Europa" zuerst auf den Reichtum altdeutscher Gemälde aufmerksam gemacht hatte, fingen die Brüder Boisserée an, das Zerstreute zu sammeln und rheinauf, rheinab und besonders in den Niederlanden den so lange geringgeschätzten Werken nachzuspüren. So entstand schon 1808 eine Sammlung großer niederländischer und altdeutscher Meister, welche die größte Bedeutung für die Kunstgeschichte gewann.

Die wiedererwachte Freude an der primitiven germanischen Kunst bewirkte, daß man auch in der romanischen Kunst dem Primitiven nachging. In seiner Abhandlung über Rafael in der „Europa" stellt Friedrich Schlegel die vorrafaelische Periode mit der folgenden zusammen. „Von dieser neueren Schule", heißt es daselbst, „welche durch Rafael, Tizian, Correggio, Giulio Romano, Michel Angelo bezeichnet wird, ist die Verderbnis der Kunst ursprünglich herzuleiten." Diese Behauptung wird als so einleuchtend betrachtet, daß Schlegel es nicht einmal nötig findet, ihre Begründung zu versuchen; ja, zwei Seiten nachher gesteht er sogar, daß er Michel Angelo nicht einmal aus eigenem Anblick seiner Werke kenne. Man sieht hier die romantische Frechheit in ihrer Blüte. Dies Monstrum von einem Kunstkritiker, der, um desto ungestörter die alten heiligen Klosterbilder zu vergöttern, die Verderbnis der Kunst von Rafael, Correggio, Tizian und Michel Angelo herleitet, gesteht ohne die mindeste Scham, daß er selbst nicht einmal das Allergeringste von diesem größten Kunstgenie gesehen hat. Er bricht den Stab über ihn in seinem sittlichen Bewußtsein, ohne kleinliche Erfahrung.

Doch wir brauchen nicht soweit vorwärts zu gehen. Schon hier im „Sternbald" spukt die Klosterfrömmigkeit mit ihrem andächtigen Sehnen kopfhängerisch über die Maßen. Das war es, was Goethe irritierte. Der Standpunkt, die Frömmigkeit zur Grundlage der wahren Kunstthätigkeit machen zu wollen, dieser Standpunkt, welchen die ganze Gruppe der neudeutschen nazarenischen Maler bald zu verwirklichen begann, war ein ununterbrochener

Gegenstand seines Spottes. Er gebrauchte beständig den Ausdruck von den Nazarenern, daß sie sternbaldisierten.

Direkt gegen die Romantiker richtet er daher um diese Zeit die Schrift, welche er zum Andenken an Winckelmann herausgab. Es heißt dort: „Jene Schilderung des altertümlichen, auf diese Welt und ihre Güter angewiesenen Sinnes führt uns unmittelbar zur Betrachtung, daß dergleichen Vorzüge nur mit einem heidnischen Sinne vereinbar seien. Jenes Vertrauen auf sich selbst, jenes Wirken in der Gegenwart, die reine Verehrung der Götter als Ahnherren, die Bewunderung derselben gleichsam nur als Kunstwerke, die Ergebenheit in ein übermächtiges Schicksal, die in dem hohen Werte des Nachruhmes wieder auf diese Welt angewiesene Zukunft gehören so notwendig zusammen, machen solch ein unzertrennliches Ganze, bilden sich zu einem von der Natur selbst beabsichtigten Zustand des menschlichen Wesens, daß wir in dem höchsten Augenblicke des Genusses wie in dem tiefsten der Aufopferung, ja des Unterganges, eine unverwüstliche Gesundheit gewahr werden. Dieser heidnische Sinn leuchtet aus Winckelmanns Handlungen und Schriften hervor ... Diese seine Denkweise, die Entfernung von aller christlichen Sinnesart, ja seinen Widerwillen dagegen muß man im Auge haben, wenn man seine sogenannte Religionsveränderung beurteilen will ... Winckelmann fühlte, daß man, um in Rom ein Römer zu sein, um sich innig mit dem dortigen Dasein zu verweben, eines zutraulichen Umganges zu genießen, notwendig zu jener Gemeinde sich bekennen, ihren Glauben zugeben, sich nach ihren Gebräuchen bequemen müsse ... Dieser Beschluß ward ihm dadurch gar sehr erleichtert, daß ihn, als einen gründlich geborenen Heiden, die protestantische Taufe zum Christen einzuweihen nicht vermögend gewesen ... Es bleibt freilich ein jeder, der die Religion verändert, mit einer Art von Makel bespritzt, von der es unmöglich scheint, ihn zu reinigen. Wir sehen daraus, daß die Menschen den beharrenden Willen über alles zu schätzen

wissen und umsomehr schätzen, als sie, sämtlich in Parteien get
ihre eigene Sicherheit und Dauer beständig im Auge haben. A
dauern soll man, da wo uns mehr das Geschick als die W
hingestellt ... War dieses nun die eine schroffe, sehr ernste S
so läßt sich die Sache auch von einer anderen ansehen, von
man sie heiterer und leichter nehmen kann. Gewisse Zustände
Menschen, die wir keineswegs billigen, gewisse sittliche Flecken
dritten Personen haben für unsere Phantasie einen besonderen Reiz
Personen, die uns sonst vielleicht nur merkwürdig und liebe
würdig vorkämen, erscheinen uns nun als wundersam, und es
nicht zu leugnen, daß die Religionsveränderung Winckelmanns
Romantische seines Lebens und Wesens vor unserer Einbildun
kraft merklich erhöht."

Man begreift, daß diese Worte die Romantiker, welche damals
sämtlich auf dem Sprunge standen, zum Katholizismus überzutret
aufs bitterste in Harnisch brachten. Von jetzt an war es mit d
Goethe-Kultus aus. Tieck war in Rom, und das Gerücht v
breitete sich, daß er im Begriff stehe, den katholischen Glaub
anzunehmen, welchen seine Frau und seine Tochter jedenfalls a
nahmen. Friedrich Schlegel will gerade diesen Schritt ebenfa
unternehmen. Er verweilt in Köln und hält Vorlesungen, währe
er zugleich an allen möglichen Orten: in Köln, Paris, Würzbu
München ꝛc ꝛc, um eine feste Anstellung sich bemüht. „Unter re
günstigen Bedingungen", schreibt er im Juli 1804, „wäre ich sog
nach Moskau oder Dorpat gegangen. Doch würde ich den Rh
vorziehen." Vielleicht, weil die Gegend dort katholisch ist?
„Der Lachs ist hier unübertrefflich, ebenso die Krebse, und gar d
Wein!" Als er später endgültig zum Katholizismus übertritt,
es bekanntlich Metternichs Geldanerbieten, was den Ausschlag gie
Lachs, Krebse und Wein ließ er sich fortan nach Österreich send
Jetzt gerät er förmlich in Wut über Goethes „Winckelmann", u
er spricht sich über die Schrift mit grenzenloser Verachtung au

ergötzlichsten ist es aber doch zu sehen, wie diese kleine Arbeit
ich einer Bombe mitten unter die eigentlichen politischen Reaktio-
e in Wien fällt. Gentz, welcher sich damals schon dem Stand-
kte näherte, auf welchem er sich befand, als er 1814 an Rahel
rieb, daß er „unendlich alt und schlecht" geworden sei, und
chen er so charakterisiert: „Ich muß Ihnen die Gestalt zeigen,
che meine Weltverachtung und mein Egoismus jetzt angenommen
en. Ich beschäftige mich, sobald ich nur die Feder wegwerfen
f, mit nichts, als mit der Einrichtung meiner Stuben, und
iere ohne Unterlaß, wie ich mir nur immer mehr Geld zu
bels, Parfums und jedem Raffinement des sogenannten Luxus
schaffen kann. Mein Appetit zum Essen ist leider dahin; in
sem Zweige treibe ich bloß noch das Frühstück mit einigem In-
sse", — Gentz schreibt 1805 an seinen würdigen Freund Adam
iller, wie folgt: „Was mich in Ihrem Briefe außerordentlich
ppiert hat, ist Ihr Urteil über die beiden neuesten Produkte von
ethe. Ich kenne sie beide, hätte es aber nie gewagt, so davon
sprechen. Daß ich so, nur noch etwas weniger gut, davon
ke, will ich nicht leugnen. Die Noten zum Rameau sind bloß
pial und platt; über Voltaire und d'Alembert heute noch so zu
eln, ist doch wirklich einem Goethe nicht erlaubt. Die Aufsätze
er Winckelmann sind gottlos. Einen so bittern, tückischen Haß
gen das Christentum hatte ich Goethen nie zugetraut, ob ich gleich
n dieser Seite längst viel Böses von ihm ahndete. Welche un-
ständige, cynische, faunenartige Freude er bei der glorwürdigen
eckung, daß W. eigentlich „ein geborener Heide" sei, empfunden
haben scheint! nein! von diesen beiden Büchern steht selbst Goethe
bald nicht wieder bei mir auf!"

Hieraus ersehen wir, daß Goethes Abhandlung ihre Adresse
reichte, und daß die Kunstbetrachtung der Romantiker es sofort
ie einen Schlag ins Gesicht empfand, als Goethe ihr gegen-
ber trat.

Bei der Naturbetrachtung, welche dieser Auffassung der Kunst entspricht, müssen wir noch verweilen. Die Naturbetrachtung lenkt, wie sowohl Goethe als Karoline andeuteten, im „Sternbald" das Interesse von den Personen und von der Handlung ab.

Ich habe früher geschildert, wie Rousseau das Naturgefühl wiederentdeckt. Oder, wie Sainte-Beuve einmal mit Anspielung auf die Worte Rousseaus über die Schwalbe gesagt hat, welche ihr Nest auf seinem ersten Heim baute: „Diese Schwalbe war es, welche in der Litteratur die Ankunft des Sommers verkündigte." Es ist jenes Naturgefühl, das, wie ich gezeigt habe, im „Werther" fortgebildet wird. Die Metamorphose, welche es jetzt erleidet, ist die, daß die Naturbetrachtung, welche bei Rousseau empfindsam war, bei den Romantikern phantastisch wird. Daher ihr Zurückgreifen nach Legenden und Märchen, nach dem Volksaberglauben mit all' seinen Elfen und Kobolden. Goethe hatte gesagt: „Natur hat weder Kern noch Schale, alles ist sie mit einem Male"; die Romantiker wollen sich nur an den Kern halten, an das geheimnisvolle Innere, das sie herauszuzupfen suchen, nachdem sie es erst hineingelegt haben. Das ahnungsvolle Gemüt spiegelt sich in der Natur und sieht lauter Dämmerung und Spuk. Tieck bildet, wie bekannt, das Wort „Waldeinsamkeit" (die Freunde behaupteten, es müsse „Waldeseinsamkeit" lauten). Die Romantik ruft mit zitternder Stimme in die Waldeinsamkeit hinein, und das Echo hallt ihr lauter zitternde Widerklänge zurück. Alexander von Humboldt hat gezeigt, wie die Menschen des Altertumes eigentlich nur Schönheit in der Natur fanden, insofern dieselbe lächelnd, freundlich und ihnen nützlich war. Umgekehrt die Romantiker: für sie ist die Natur unschön, insofern sie nützlich ist, und sie finden sie am schönsten in ihrer Wildheit, oder wenn sie ihnen unbestimmte Angst einflößt. Das Dunkel der Nacht und der Gebirgsschluchten, die Einsamkeit, in welcher panischer Schreck das Gemüt grausig erfaßt, ist dem Romantiker lieb, und der Tieckschе Vollmond strahlt so unveränderlich

darüber, als wäre er ein Theatermond von geöltem Papier einer Laterne dahinter. Ich sage der Tieckschen; denn Tieck ist u all' diesen jungen Schriftstellern unstreitig der Urheber der romantischen Mondscheinlandschaft, in welche man sich alle Figuren aus seinen Schriften hineingestellt denken muß. Auch dünkt es mir nicht schwer, zu erklären, weshalb gerade er es ist, welcher die Waldeinsamkeit, die mondbeglänzte Zaubernacht und das Übrige erfindet. Tieck ist in Berlin geboren, in derjenigen von allen größeren Städten, deren Umgegend wohl so ziemlich die wenigsten schönen Natureindrücke bietet. Nie meine ich eine ärmlichere Landschaft gesehen zu haben, als die, welche von jenen brandenburgischen Sandsteppen gebildet wird, auf denen die hoch aufgeschossenen dünnen Kiefern steif in Reih' und Glied stehen, gleich preußischen Soldaten. Wie Rousseau in einer paradiesisch schönen Natur — der Gegend um Genf und den Montblanc — direkt, unmittelbar, sentimental von der Natur ergriffen ward, so befiel Tieck in einer jedes landschaftlichen Reizes baren Gegend die Sehnsucht nach Wald und Berg, aus welcher seine Phantasterei gegenüber der Natur entsproß. Das kalte und taghelle Berlin mit seinem modernen, norddeutschen Rationalismus erweckte Urwaldssehnsucht und die Neigung für eine Urwaldspoesie.

Will man sich von der Wahrheit dieser Thatsache überzeugen, so blicke man auf Tiecks eigenes Leben. Man lese in seiner Biographie von Köpke (Erster Band. S. 139) die Schilderung seines Hallenser Aufenthaltes im Jahre 1792: „Wie ganz anders, voller, freundlicher trat ihm die Natur in dem grünen Saalethale entgegen, als in den flachen Haiden um Berlin! Mit doppelter Gewalt ergriff ihn jenes Gefühl unendlicher Sehnsucht, das bis zur schmerzlichsten Erregung sein Herz erfüllte, wenn er im Frühlinge durch den Wald streifte. Dann kehrte ihm jene Naturtrunkenheit wieder, eine geheimnisvolle Macht schien ihn vorwärts zu treiben. Nirgends weilte er lieber, als auf der sogenannten Höltybank in der Nähe des

Giebichensteines. Hier überblickte er Fluß und Thal. Wie oft sah er die Sonne hinter den Abendwolken versinken, den Mond in tausend goldenen Strahlen in den sanft bewegten Wellen sich wiederspiegeln oder träumerisch durch Busch und Zweige blinken! Hier hatte er in verzückter Selbstvergessenheit in mancher Sommernacht gesessen und Natur getrunken in vollen Zügen."

Fühlt man nicht die Natursehnsucht des von der Natur Ausgeschlossenen in dieser Schilderung — einen Blick auf die Natur, welcher den Blick auf Pflastersteine als Hintergrund hat?

Und mit noch bestimmteren Zügen ist die Tieksche Naturauffassung an seinen persönlichen Natureindruck in der Beschreibung des Abendes geknüpft, welcher der anstrengenden Fußwanderung folgte, die Tieck und Wackenroder gemeinschaftlich durch das Fichtelgebirge unternahmen. Hier lernte er den zu den Jugendstimmungen seiner Seele so gut passenden Schauer der Waldeinsamkeit kennen, hier sah er die Trümmer der Ritterburgen, von denen er solange geträumt hatte. „Wackenroder, der Anstrengungen ungewohnt, warf sich sogleich auf das Bett. Tieck war zu bewegt, er konnte nach allem, was er heute erlebt hatte, nicht schlafen. Die Naturgeister wachten auf. Er öffnete das Fenster. Es war die laueste, herrlichste Sommernacht. Das Mondlicht floß in vollen Strahlen auf ihn nieder. Da lag sie vor ihm, die mondbeglänzte Zaubernacht, die Natur mit ihren uralten und ewig jungen Märchen und Wundern! Wieder schwellte es sein ganzes Herz. Zu welchem fernen, unbekannten Ziele zog es ihn mit unwiderstehlicher Kraft? Mild und beruhigend klangen die schwebenden Töne eines Waldhornes durch die Nacht herüber. Er fühlte sich wehmütig bewegt und doch unendlich glücklich."[1]

Man sieht: nicht einmal das Waldhorn fehlt. Was fehlt, ist das bestimmte, klar erkannte Ziel. So auch im „Sternbald", wo

[1] R. Köpke a. a. O. Erster Band. S. 163.

der umherschweifende, nur von Sehnsucht und ahnungsvoller Begeisterung geleitete Maler, wie er selber sagt, stets sein eigentliches Ziel vergißt. „Man kann", sagt eine der Personen im Buche, „sein Ziel nicht vergessen, weil der vernünftige Mensch sich schon von vornherein so einrichtet, daß er kein Ziel hat." Fühlt man nicht, in welchem Grade diese besondere Art von Naturgefühl und die Willkür, auf welche ich beständig aufmerksam gemacht habe, im Zusammenhang miteinander stehen und auseinander hervorgehen?

Sehen wir denn, was für Landschaften Franz Sternbald versteht und malt, und wie er sie malt und versteht.

An einer Stelle heißt es (Erster Band. S. 88): „Franz wollte die Landschaft anfangen zu zeichnen; aber schon die wirkliche Natur erschien ihm trocken gegen ihre Abbildung im Wasser." Alle festen Umrisse, alle bestimmten Konturen sind die trockene Prosa, das Spiegelbild im Wasser ist das Bild in der zweiten Potenz, romantisches Raffinement, Reflex und Reflexion. — An einer anderen Stelle (Zweiter Band. S. 240) spricht ein junger Ritter den Wunsch aus, ein Maler zu sein: „Dann würde ich einsame, schauerliche Gegenden abschildern, morsche zerbrochene Brücken über zwei schroffen Felsen, einem Abgrunde gegenüber, durch den sich ein Waldstrom schäumend drängt: verirrte Wandersleute, deren Gewänder im feuchten Winde flattern, furchtbare Räubergestalten aus dem Hohlwege heraus, angefallene und geplünderte Wagen, Kampf mit den Reisenden." Pure Theaterkulissen, zwischen denen ein Melodram aufgeführt wird! — Und in welchem Geiste soll die Natur aufgefaßt werden? „Zuweilen", heißt es weiter an der angezogenen Stelle, „kämpft meine Imagination, und ruht nicht und giebt sich nicht zufrieden, um etwas durchaus Unerhörtes zu ersinnen und zu Stande zu bringen. Äußerst seltsame Gestalten würde ich dann hinmalen, in einer verworrenen, fast unverständlichen Verbindung, Figuren, die sich aus allen Tierarten zusammenfänden und unten wieder in Pflanzen endigten: Insekten und Gewürme, denen ich eine wundersame Ähn-

lichkeit mit menschlichen Charakteren aufdrücken wollte, sodaß sie Gesinnungen und Leidenschaften possierlich und doch furchtbar äußerten ꝛc. ꝛc." Hilf Himmel, welche Landschaft, welche Frikassee von Raritäten! Hört man hier nicht schon Hoffmann anmarschiert kommen mit seiner Armee von zehntausend Grimassen? Glaubt man nicht die Noahsarche vor sich zu sehen, nur daß der Elefant auf dem Kopfe steht, mit einem Rüssel, der in einen Hornfisch-schnabel ausläuft, während die Beine des Hundes vier Spargeln sind u. s. w.? Erblickt man nicht hier, wie im „Freischütz", die Versuchungen des heiligen Antonius, von Teniers oder lieber noch von Höllen-Breughel gemalt, mit dem ganzen Hexensabbat? Für den echten Romantiker nimmt die Natur mit ihrem Gewimmel lebendiger Formen und Wesen sich wie eine Spielzeugbude aus, und dies Spielzeug spricht und plaudert, wie die Spielsachen in Andersens Märchen. Man lese beispielshalber noch die Schilderung einer romantischen Landschaft in Novalis' „Heinrich von Ofterdingen": „Auf einer Anhöhe erblickten sie ein romantisches Land, das mit Städten und Burgen, mit Tempeln und Begräbnissen übersät war, und alle Anmut bewohnter Ebenen mit den furchtbaren Reizen der Einöde und schroffer Felsengegenden vereinigte. Die schönsten Farben waren in den glücklichsten Mischungen. Die Bergspitzen glänzten wie Lustfeuer in ihren Eis- und Schneehüllen. Die Ebene lachte im frischesten Grün. Die Ferne schmückte sich mit allen Veränderungen von Blau, und aus der Dunkelheit des Meeres wehten unzählige bunte Wimpel von zahlreichen Flotten. Hier sah man einen Schiffbruch im Hintergrunde, und vorne ein ländliches, fröhliches Mahl von Landleuten; dort den schrecklich-schönen Ausbruch eines Vulkans, die Verwüstungen des Erdbebens, und im Vordergrunde ein liebendes Paar unter schattenden Bäumen, in den süßesten Liebkosungen. Abwärts eine fürchterliche Schlacht, und unter ihr ein Theater voll der lächerlichsten Masken. Nach einer anderen Seite, im Vordergrunde, einen jugendlichen Leichnam auf

der Bahre, die ein untröstlicher Geliebter festhielt, und die weinenden Eltern daneben; im Hintergrunde eine liebliche Mutter mit dem Kinde an der Brust, und Engel sitzend zu ihren Füßen und aus den Zweigen über ihrem Haupte herunterblickend."

Welches Potpourri! Über alledieſem liegt der unvermeidliche, blaßgelbe Schimmer von dem Freunde und Gönner, Beſchützer und Verräter aller Liebenden, der höchſten Zuflucht und Gottheit der Romantiker: dem Manne im Monde — ihrem wahren Erlöſer. Seine runde Phyſiognomie, ſein rechtes und linkes Profil haben alle Deutlichkeit, die eine romantiſche Phyſiognomie überhaupt verträgt. Seine gelbe Livree tragen alle Ritter der Romantik. Und einen größeren Mondſcheinritter, als Franz Sternbald, würde man vergeblich ſuchen.

„Ich möchte", ſagt er (Zweiter Band. S. 89), „die ganze Welt mit Liebesgeſang durchſtrömen, den Mondſchimmer und die Morgenröte anrühren, daß ſie mein Leid und Glück wiederklingen, daß die Melodie Bäume, Zweige, Blätter und Gräſer ergreife, damit alle ſpielend meinen Geſang wie mit Millionen Zungen wiederholen müßten." Und dann folgt ein

Mondſcheinlied.

Hinterm Walde wie flimmernde Flammen,
Berggipfel oben mit Gold beſchienen,
Neigen rauſchend und ernſt die grünen
Gebüſche die blinkenden Häupter zuſammen.

Welle, rollſt du herauf den Schein,
Des Mondes rund freundlich Angeſicht?
Es merkt's und freudig bewegt ſich der Hain,
Streckt die Zweig' entgegen dem Zauberlicht.

Fangen die Geiſter auf den Fluten zu ſpringen,
Thun ſich die Nachtblumen auf mit Klingen,
Wacht die Nachtigall im dickſten Baum,
Verkündet dichteriſch ihren Traum,
Wie helle, blendende Strahlen die Töne niederfließen,
Am Bergeshang den Wiederhall zu grüßen.

Hier ist alles: Des Mondes flimmernde Flammen, Gebüsche mit blinkenden Häuptern, Wellen, die das Vollmondsgesicht rollen, Geister, die auf den Fluten springen, Nacht wie bei Novalis, Nachtblumen, die Nachtigall, ja eine Nachtigall, deren Töne wieder wie helle, blendende Mondstrahlen fließen.

Und ganz stereotyp kehrt dies wieder. Einmal hat Franz einen Traum: „Er malte unbemerkt den Eremiten, seine Andacht, den Wald mit seinem Mondschimmer, ja, es gelang ihm sogar, und er begriff nicht wie, die Töne der Nachtigall in sein Bild zu bringen.“ O musikalische Malerkunst! Hatte Goethe nicht Recht, mehr Musik als Malerei in dem Buche zu finden?

Wie höchst charakteristisch ist es, denjenigen, der so in den phantastischen Grimassen einer ärmlichen und dürren Natur geschwelgt hat, sich unbehaglich fühlen zu sehen, wenn er einer so reichen und üppigen Landschaft sich gegenüberbefindet, wie dem südlichen England. Shakespeare hat gewiß nie einen wärmeren und leidenschaftlicheren Bewunderer gehabt als Ludwig Tieck, und man begreift, wie sehr es dessen Wunsch sein mußte, einmal inmitten der Natur und der Umgebungen zu stehen, in denen sein großer Lehrer und Meister sein Leben verbracht, von denen er seine ersten Eindrücke empfangen hat. Er versprach sich selbstverständlich viel davon. Aber ach, welche Enttäuschung! In Shakespeares Natur war es Shakespeares vermeintlichem Geistesverwandten schlecht zu Mute. Was die Landschaft in Südengland auszeichnet, ist eine fast unglaubliche Üppigkeit und Kraft der Vegetation. Aber die Fruchtbarkeit ist für den Romantiker unpoetisch, weil sie nützlich ist, weil sie einen Zweck erfüllt; nur die Blume ist romantisch, welche keine Frucht ansetzt. Man begreift die Enttäuschung! Nirgends erblickt man so mächtige, weithin Schatten spendende Eichbäume, nirgends so hohes und saftiges Gras. Soweit das Auge reicht, sieht man den endlosen grünen Rasenteppich sich über wellige Hügel und fette Wiesen erstrecken, wo das prächtige Hornvieh weidet und wiederkäut. Weiße,

gelbe, blaue Feld- und Kornblumen unterbrechen massenhaft die Eintönigkeit der Farbe und hauchen einen Duft aus, den die beständige Feuchtigkeit der Luft so frisch erhält, daß er niemals betäubt. Diese ganze Vegetation ist frisch und biegsam, nicht wie die des Südens formenvoll und plastisch. Die wasserreiche, von innerlicher Feuchtigkeit erfüllte Pflanze hat kurzen Bestand, das Leben durchströmt sie zu flüchtig und schnell. Um Bäume und Pflanzen liegt die feuchte Luft wie ein glänzender Dunst, dessen weicher Flor in der Regel die Sonnenstrahlen auffängt und mildert, und über den blauen Himmel zieht sich, wie in Dänemark, beständig eine Wolkenschicht. Ist der Himmel dann und wann vollkommen klar, und gelingt es der Sonne einen Augenblick, ungebrochen von Nebeln die Erde zu erreichen, so glänzen die Regen- und Tautropfen im frischen, saftigen Grase und auf den seiden- und sammetartigen Kelchblättern der unzähligen bunten Blumen mehr als Perlen und Gold. Was schadet es, daß dies Gras dazu bestimmt ist, verzehrt zu werden? Gehört es nicht just zu seiner Schönheit, daß es so nahrhaft aussieht? Was schadet es, daß die fruchtbaren Äcker mit den vorzüglichsten landwirtschaftlichen Geräten bearbeitet sind, oder daß das Vieh mit der sinnreichsten Sorgfalt gewartet und gepflegt wird? Sieht nicht die Tier- und Pflanzenwelt eben dadurch so kräftig, nahrhaft und wohlgenährt aus? Es ist allerdings nicht die erhabene Schönheit der Wüste oder des Ozeans oder der Schweizerlandschaft. Aber sollte diese Natur nicht auch ihre Poesie haben? Wer hätte in stiller Abendstunde in den Parks bei Kew mit ihren riesigen alten Eichbäumen verweilt und sich nicht lebhaft versucht gefühlt, dem Elfentanze aus den „Lustigen Weibern von Windsor" oder dem „Sommernachtstraum" diese Umgebungen als Szenerie zu geben? In diesen Umgebungen hat Shakespeare sie gedichtet. Man ahnt, mit welchen Augen er auf diese Landschaft blickte. — Mit welchen Augen aber blickt Tieck sie an?

„Endlich wünscht er" — so erzählt Köpke — „England außer-

halb Londons kennen zu lernen. Wohin anders konnte dieser Ausflug gehen, als nach dem Geburtsorte Shakespeares? Zuerst nach Oxford. Aber auch der Natur konnte Tieck keinen Geschmack abgewinnen. Es war ein üppig grünendes, ein herrlich bestelltes Land, durch das sie fuhren; aber es war eine gemachte, eine zugeschnittene Natur [keine Urpoesie!], den Charakter der Ursprünglichkeit hatte sie verloren. Es fehlte ihr die Unmittelbarkeit, jene Heiligkeit, wie er es nannte, welche das Gefühl anspricht, und die ihn selbst in den ärmlichen Gegenden der Heimat so oft gerührt hatte. Durch die Industrie war sie des dichterischen Duftes beraubt worden."

Es leuchtet somit ein, daß in der heimischen Natur etwas gelegen haben muß, was seiner persönlichen Geistesrichtung entgegen kam. Die phantastische Naturbetrachtung würde in Deutschland nicht eine solche Höhe erreicht haben, wenn nicht in der Natur selbst hier etwas Phantastisches läge. Und in der That ist die deutsche Natur dem phantastischen Beschauer halbwegs entgegen gekommen. Ich habe früher durch eine Schilderung italienischer Natur gezeigt, von wie unromantischer Art ihre höchste Schönheit ist. Auch möchte ich, trotz Schwarzwald und Blocksberg, nicht geradezu einräumen, daß die Schönheit der deutschen Natur phantastisch sei; denn, wie Taine bemerkt, die Schönheit der Kunst ist nur phantastisch, die der Natur ist mehr als phantastisch; das Phantastische ist nur eine Krankheit in dem menschlichen Hirne. Aber sie bietet Anknüpfungspunkte für eine gewisse Art der Phantasterei. Besonders muß man beachten, daß die spezifisch deutsche Landschaft ohne Berührung mit dem Meere ist und des weiten, befreienden Hauches ermangelt, den das Meer verleiht. Diese Fluß- und Berglandschaften haben nie den offenen, freien Horizont, an welchen der Däne gewöhnt ist. Aber ich will, um mich nicht in Allgemeinheiten zu verlieren, die Sache selbst, eben die Natur ins Auge fassen, in welcher Tieck am längsten und andauerndsten

lebte, die Gegend um Dresden, die sogenannte sächsische Schweiz. Man gestatte mir, mit wenigen Worten zu schildern, wie sie mir erscheint, und dann zu zeigen, wie sie für einen romantischen Dichter aussieht. Ich brauche hier nicht unbestimmt und vag zu reden; denn ich habe mehrere romantische Dichter persönlich gekannt, und ich habe diese Gegend gerade mit einem alten deutschen Dichter von der romantischen Richtung durchwandert.

Wir hatten einige Tage in der klaren Bergluft verbracht, nach Böhmens Felskuppen und Hochebenen hinüberblickend, die einem Meere gleichen, aus welchem scharf umrissene Berge wie Inseln emportauchen, mit einem unabsehbaren Reichtume von Feldern und tannenbewaldeten Höhen. Man geht durch den Uttenwalder Grund zur Bastei hinauf. Das Thal ist von hohen, schichtenweise aufgetürmten, phantastischen Sandsteinfelsen umschlossen, und Tannen klammern sich in jeder Spalte fest. Oft hängt der obere Teil des Berges drohend ganz über den unteren hinaus und scheint herabstürzen zu wollen. Manche seltsame Launen der Natur überraschen uns: Thore, sogar dreifache Felsenthore. Wenn man die Bastei erklimmt, hat man zur Linken die wunderliche Landschaft, in welcher die steilen Felskegel riesigen Grabsteinen eines Judenkirchhofes gleichen, eine furchtbare, tragische Landschaft, wie sie sich als Dekoration für den Gespenstertanz der Nonnen in „Robert der Teufel" eignen würde. Von der Höhe hat man endlich unmittelbar vor sich die ungeheuere Ebene mit ihren steilen Inselfelsen — die Felsenfestung Königstein liegt auf einem solchen — mit geraden, festen Linien, hart, ohne die geringste malerische Schönheit. — Der Kuhstall ist ein riesiger Rundbogen, welchen der Felsen bildet. Man sieht, daß diese Natur beständig wie von Menschenhand geformt, daß sie als Kunst, als Produkt der Phantasie erscheint. Die Aussicht von dort oben war, als ich sie zum letzten Mal erblickte, seltsam imponierend im hellsten Sonnenlichte. Über den mächtigen Tannenwäldern, welche die unter ihnen liegenden Höhen bedecken, deren

Gipfel wie Filz oder Wolle erschienen, schwebte ein kräftiger, blaugrüner Dunst, der trichterförmig längs der umliegenden Berge hinanstieg. Die böhmischen Dörfer waren gruppenweise umhergestreut; sie glänzten wie Fensterscheiben in der Sonne; in weiter Ferne Basaltkegel, näher heran pyramidenförmige, viereckige oder obeliskenartige Blöcke. Stand ein einzelner Eichbaum drunten zwischen den Tannenwäldern, so funkelte sein herbstlich gelbes Laub wie Goldfleckchen in der dunklen Umgebung. Sonst war nichts Gelbes zu erblicken, als das moosartige Gewächs an einigen Felswänden. Diese Felsen sahen aus, als hätten Riesen in der Urzeit mit ihnen Ball gespielt, wie Kinder mit Steinen werfen, oder als hätten sie sie zum Spaß aufeinandergelegt. Vom Wintersberge sehen die Höhen aus wie Überreste einer Kyklopenstadt. Man sieht z. B. eine gewaltige Felswand, steil und glatt wie eine Mauer, mit Tannen bekleidet, inmitten einer Landschaft von unermeßlicher Weite. Das Prebischthor endlich ist vielleicht das Schönste von allem. Wieder haben die Felsen hier etwas Phantastisches: ein offenes Thor; ein riesiger, schnurgerader Felsbalken hat sich über zwei Felsentürme gelegt. Man kann oben unter demselben sitzen und hat dann zwei Landschaften vor sich, eine unter dem Bogen links und eine offene zur Rechten. Als ich zur Abendstunde dort saß, war die erste hart, kalt, streng; über und in der zweiten Landschaft ging die Sonne rot und glühend unter. Die erste Landschaft war gleichsam in Dur, die andere in Moll, die erste hatte kein Auge, die andere glänzte und strahlte.

Da hat der Leser einen treuen Bericht, wie die Natur mir erschien, wie sie sich ausnimmt, wenn ein kalter und nüchterner Realist sie beschaut. Der deutsche Romantiker, welchen ich begleitete, schien mir von dem Anblick minder ergriffen zu sein, als ich selbst. Wenigstens sagte er im Laufe des Tages wenig oder nichts. Aber als wir beim Anbruch der Nacht vom Berge herabsteigen sollten, ward seine Phantasie plötzlich lebendig. Es war ganz dunkel, und die Dunkelheit wirkte stark auf seine

Nerven. Es schien ihm, je dunkler es ward, als kämen mehr und mehr Naturgeister hervor. Und als wir nun in der Ferne die ersten hellen Punkte entdeckten, Fensterscheiben der Häuser, welche an den Berghängen lagen, deren Umrisse man aber der Finsternis halber nicht unterscheiden konnte, da war es ihm, als säßen die Scheiben in der Felswand selber, als habe der Fels sich gehoben, und man könne hineinblicken, wenn man nahe genug herangehe. Diese Scheiben erschienen ihm wie große Augen, mit denen der Berggeist auf uns herunterschaue; es war ihm, als ob diese großen Waldabhänge uns anglotzten. Er war in einer unheimlichen und barocken, echt romantischen Stimmung, und ich konnte ihm nicht darin folgen. Allein ich erhielt bei dieser Gelegenheit praktisch und persönlich einen lebhaften Eindruck von der Weise, wie ein deutscher Romantiker der guten alten Zeit die Natur betrachtete, wie sie erst zur Nachtzeit Natur für ihn ward, wie er nicht auf sie selbst, sondern neben ihr und hinter ihr herumblickte, und indem ich wahrnahm, wie viel mehr und zugleich wie viel weniger, als ich, mein Begleiter der Landschaft gegenüber empfand, begriff ich die Berechtigung und die Einseitigkeit, die Unnatur und die Poesie in der romantischen Naturbetrachtung.

XI.

Stand nicht mancher meiner Leſer ſchon einmal in einem Spiegelſaale und ſah ſich ſelbſt und alle Gegenſtände über ſich, unter ſich, neben ſich nach allen Seiten ins Unendliche vervielfacht? In dieſem Falle hat er eine Vorſtellung von dem Schwindel, der uns zuweilen angeſichts der romantiſchen Kunſtform erfaſſen kann. Man denke an den drolligen Effekt, den es macht, wenn in Holbergs „Ulyſſes von Ithacia" die Perſonen beſtändig Poſſen mit dem treiben, was ſie ſelber ſind und vorſtellen, wenn Ulyſſes ſeinen langen Bart vorzeigt, der ihm während des zehnjährigen Feldzuges gewachſen iſt, wenn an einer Kuliſſe geſchrieben ſteht: „Dies ſoll Troja ſein", und wenn die Juden zuletzt hereinſtürzen und dem Schauſpieler die Kleider ausziehen, die ſie ihm zur Darſtellung der Ulyſſes-Rolle geliehen haben. Die Wirkung der Schauſpielkunſt beruht, wie bekannt, auf der Illuſion, und Illuſion iſt überhaupt eine Sache, die viele Künſte unabweislich für ſich fordern. Eine Statue und ein Gemälde z. B. bedürfen der Illuſion ebenſo wie ein Bühnenſtück. Die Illuſion beruht darauf, daß man einen Augenblick den Stein für ein menſchliches Weſen, die bemalte Fläche für eine Wirklichkeit mit drei Dimenſionen nimmt, wie man jeden Augenblick die Perſon des Schauſpielers über ſeiner Rolle vergißt. Dieſe Illuſion iſt jedoch nur momentan vollkommen. Der ganz Ungebildete kann ſich zwar länger völlig täuſchen laſſen: ſo erſchoß ein indiſcher Soldat in Kalkutta den Schauſpieler, welcher den Othello ſpielte, mit dem Ausrufe: „Nie ſoll man ſagen, daß in meiner Gegenwart ein Neger

eine weiße Frau ermordet hat!" Allein bei dem Gebildeten ist die Illusion nur momentweise vorhanden, dann wieder einen Augenblick aufgehoben, und so fort. Sie kommt und geht, kommt im Augenblick — die Tragödie lockt einem Thränen in die Augen; sie geht im Augenblick — man zieht sein Schnupftuch hervor und belorgnettiert seinen Nachbar. In dieser Illusion ist die Wirkung des Kunstwerkes wie in ihrer allerfeinsten Spitze gesammelt. Die Illusion ist der Reflex des Kunstwerkes in der Seele des Zuschauers. Die Illusion ist der Schein, das Spiel, wodurch das, was in Wahrheit unwirklich ist, Wirklichkeit, Ernst für den Zuschauer wird.

Im schlichten, natürlichen Kunstwerke ist der Illusion keine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Es ist nicht auf dieselbe abgesehen, nichts ist gethan, um sie zu verstärken oder ihr einen besonders reizenden Charakter zu geben, noch viel weniger ist etwas gethan, um sie zu vernichten.

Man bemerkt jedoch leicht, daß die Illusion in allen Künsten etwas derartig Reizendes und Pikantes erhalten kann. Wenn z. B. auf einem antiken Basrelief eine Herme oder ein anderes Götterbild aus Stein dargestellt ist, wenn ein Bild ein Maleratelier oder ein Zimmer darstellt, in welchem Bilder hängen, so ist gleichsam schon stärker angedeutet, daß das Basrelief nicht selbst für Stein gelten, das Bild nicht selbst Bild sein will, und von gleicher Art ist die Wirkung, wenn in einem Lustspiel z. B. diese oder jene Person in die Worte ausbricht: „Hältst Du mich vielleicht für einen Theateronkel?"

Noch schärferes Licht fällt auf die Bühnenillusion, oder vielmehr noch stärker wird sie in Vergessenheit gebracht, wenn in einem Stücke die auftretenden Personen selbst eine Komödie aufführen, wie in Shakespeares „Hamlet" oder im „Sommernachtstraum". Daß die, welche nicht an diesem Schauspiele teilnehmen, auch Komödie spielen, erscheint dann sonderbar oder unmöglich. Die Illusion ist hier also künstlich verstärkt und doch gleichzeitig ver-

mindert, indem die Aufmerksamkeit auf sie hingelenkt wird. Es liegt auf der Hand, daß dies Spiel mit der Illusion großen Eindruck auf Tieck gemacht hat und machen mußte. Da es die Illusion ist, welche die Kunst zur Wirklichkeit und zum Ernste für den Zuschauer macht, empfindet derselbe durch die Störung der Illusion recht ernstlich die Kunst als freies, willkürliches Spiel.

Tieck treibt ironisch seine Possen mit allem, was man unerwähnt zu lassen pflegt, um die Illusion nicht zu stören. Im „Gestiefelten Kater" fragt der König den Prinzen Nathanael: „Aber sagen Sie mir nur, da Sie soweit weg wohnen, wie Sie unsere Sprache so geläufig sprechen können?" — Nathanael: „Still!" — König: „Wie?" — Nathanael: „Still! Still! Sein Sie doch ja damit ruhig, denn sonst merkt es am Ende das Publikum da unten, daß das eben unnatürlich ist." — Gleich darauf bemerkt auch einer der Zuschauer: „Warum kann denn nur der Prinz nicht ein bischen eine fremde Sprache reden, die sein Dolmetscher verdeutschte? — Das Ganze ist ausgemacht dummes Zeug." Diese Zuschauer-Bemerkung ist, wie man leicht einsieht, polemisch, wider das platte Verlangen nach Natürlichkeit in der Kunst gerichtet, welches von Iffland und Kotzebue vertreten ward. Dies Verlangen kam besonders in der französischen mißverständlichen Auffassung der Lehre des Aristoteles von der Einheit der Zeit und des Raumes zu Worte. In Bezug hierauf hatte Schlegel, nach Lessings Vorgange, bemerkt: wenn man schon den großen Sprung mache, die Bretter für die Welt anzusehen, könne man wohl auch den kleineren mitmachen und hier und da die Bretter verschiedene Lokalitäten bedeuten lassen. Die Romantiker rühmen daher auch unablässig das primitive Shakespearesche Theater, wo ein Zettel an der Kulisse einfach den Ortscharakter angab und bezeichnen es als eine höhere Kunststufe als unser jetziges. Diejenigen, welche für Natürlichkeit in der Kunst eintraten, wünschten damals die Kulissen durch feste Wände ersetzt zu sehen; Schlegel meint, wenn man schon drei

Wände auf der Bühne begehre, müsse man gleich einen Schritt weitergehen und ihr noch eine vierte Wand gegen die Zuschauer geben.

Aus Trotz gegen diese Philistrosität in der Kunstanschauung macht sich Tieck den Spaß, die Zuschauer auf die Bühne zu bringen und das Stück im Stücke vor ihren Augen, von ihren kritischen Bemerkungen begleitet, vorgehen zu lassen. Sie schelten, sie loben; bald wird eine Szene als überflüssig getadelt, bald wird der Dichter gerühmt, weil er den Mut gehabt habe, Pferde auf die Bühne zu bringen. — An einer anderen Stelle treten im königlichen Schlosse der Hofgelehrte und Hanswurst disputierend vor dem Throne des Königs auf. „Das Thema meiner Behauptung ist", sagt ersterer, „daß ein neulich erschienenes Stück: Der gestiefelte Kater, ein gutes Stück sei." — „Das ist gerade das, was ich leugne", sagt der Hanswurst, worauf einer der Zuschauer entsetzt ausruft: „Was ist denn das wieder? Die Rede ist ja wohl von demselben Stücke, das hier gespielt wird." — In der „Verkehrten Welt" geht es noch toller her. Plötzlich, als Skaramuz auf seinem Esel durch den Wald trottet, bricht ein Gewitter los. Sucht er etwa Schutz vor demselben? Keineswegs. „Wo, Henker, kommt das Gewitter her? Davon steht ja kein einziges Wort in meiner Rolle. Was sind das für Dummheiten! Und ich und mein Esel werden darüber pudelnaß. — Maschinist! Maschinist! so halt' er doch in Teufels Namen inne!" Der Maschinist tritt auf und entschuldigt sich damit, das Publikum habe etwas Theaterdonner verlangt, und er sei den Wünschen desselben nachgekommen. Skaramuz beschwört das Publikum, seinen Befehl zu ändern. Umsonst, es will ein Gewitter. „Wie? In einem stillen, sanften, historischen Schauspiel?" Es donnert weiter. „Das ist ganz einfach", sagt der Maschinist. „Ich habe hier gestoßenen Kolophonium, den blase ich durch ein Licht, so wird daraus der Blitz; in demselben Augenblick wird oben eine eiserne Kugel gerollt, und das bedeutet dann den Donner." — Weiter läßt sich das Spiel mit der Illusion

nicht treiben, als dadurch noch, daß in dem Stücke, welches die mitspielenden Zuschauer ansehen, wiederum für andere Zuschauer Komödie gespielt wird.

„Leute, bedenkt einmal, wie wunderbar!“ sagt der Dummkopf Scävola. „Wir sind hier die Zuschauer, und dort sitzen die Leute nun auch als Zuschauer.“ So stecken die Stücke wie Schachteln ineinander. — Endlich wird die Tollheit auf die dritte Potenz erhoben, indem plötzlich in dem neuen innersten Schauspiel wieder eine Szene vorkommt, in welcher noch ein Schauspiel aufgeführt wird. Um sich diese Verwirrung vorstellen, denke man sich den „Verwunschenen Prinzen“ so abgefaßt, daß derselbe den „Egmont“ aufführen sähe, aber für Egmont und Klärchen würde „Der Nachtwächter“ gespielt, und vor Zeisig und Röschen als Zuschauer würde wiederum „Hamlet“ aufgeführt. Man frage sich, ob man, wenn auf dem innersten Theater eine Szene aus letztgenanntem Stücke dargestellt würde, den ganzen Zusammenhang im Kopfe haben könnte? „Es ist gar zu toll“, ruft Scävola aus. „Seht, Leute, wir sitzen hier Zuschauer und sehen ein Stück; in jenem Stücke sitzen wieder Zuschauer und sehen ein Stück, und in jenem dritten Stücke wird jenen dritten Akteurs wieder ein Stück vorgespielt“, und erklärend fügt er echt romantisch hinzu: „Man träumt oft auf ähnliche Weise, und es ist erschrecklich; auch manche Gedanken spinnen und spinnen sich auf solche Art immer weiter und weiter ins Innere hinein. Beides ist auch, um toll zu werden.“

Aber die Musik zwischen den Akten enthält den Schlüssel der Dichtung. Das muntre Allegro sagt: „Wißt Ihr denn, was Ihr wollt, die Ihr in allen Dingen den Zusammenhang sucht? Wenn der goldene Wein im Glase blinkt, und der gute Geist von dort in Euch hineinsteigt; wenn Ihr Leben und Seele in doppelter Wirkung empfindet, und alle Schleusen Eures Wesens geöffnet sind — was denkt Ihr da, und was vermögt Ihr da zu ordnen? Ihr genießt

Euch selbst und die harmonische Verwirrung." — Und das Rondo sagt: „So oft sich der Philosoph verwundern muß, so oft er ein Ding nicht begreift, ruft er aus: Darin ist kein Verstand! Ja, der Verstand, wenn er sich recht auf den Grund kommen will, wenn er sein eigenes Wesen bis ins Innerste erforscht und sich nun selbst beobachtet und beobachtend vor sich liegen hat, sagt: Darin ist kein Verstand ... Doch wer mit Vernunft die Vernunft verachtet, ist dadurch wieder vernünftig. Manche Verse sind toll gewordene Prosa, manche Prosa ist gichtlahmer Vers; was zwischen Poesie und Prosa liegt, ist auch nicht das Beste — o Musik! wohin willst du? Nicht wahr, du gestehst es zu: Auch in dir ist kein Verstand."

In seinen kritischen Schriften motiviert Tieck selbst sein Verfahren dadurch, daß er den Zweck des romantischen Lustspieles darin setzt, den Zuschauer ganz in eine träumerische Stimmung einzuwiegen. „Mitten im Traume", sagt er, „pflegt die Seele oft selbst nicht an ihre Phantome zu glauben; aber schläft der Träumende weiter, so bringt die unendliche Menge neuer magischer Gestalten die Illusion zurück, hält uns fest in der verzauberten Welt, läßt uns den Maßstab der Wirklichkeit verlieren und giebt uns zuletzt völlig den Unbegreiflichkeiten hin."

Die Musik ist die unreflektierte Tiefe, zu welcher die müde Phantasie zurückkehrt, wenn sie sich selbst endlos vervielfacht in ihrem Spiegelsaale betrachtet hat. — Das Kunstwerk gleicht hier einer jener geschnitzten Elfenbeinkugeln, die man zuweilen in Kunstsammlungen erblickt, wo in der ersten Kugelschale wieder eine zweite lose liegt, die ihrerseits eine dritte umschließt u. s. f.

In der dramatischen Dichtung wird dies Verfahren von dem dänischen Dichter J. L. Heiberg in seinem litterarisch-polemischen Lustspiele „Weihnachtsspaß und Neujahrspossen" aufs Ergötzlichste nachgeahmt. Weniger frei und selbständig ist die Hoffmannsche Nachahmung „Prinzessin Blandina", in welcher Zwischenszenen vor-

kommen, wo Regisseur und Direktor hinter dem Theater über das Stück diskutieren. Man fühlt den direkten Einfluß Tiecks in dem folgenden Dialog: Der Regisseur: Herr Maschinist, ziehen Sie die Glocke zum Nachtmachen. — Der Direktor: Was ist das? jetzt soll es mit einemmal Nacht werden? — Das stört die Illusion — vor ein paar Minuten hat der Dichter Roderich ja erst in der Einöde gefrühstückt. — Der Regisseur: Es steht aber so im Buche. — Der Direktor: So ist das Buch unsinnig, das Stück ohne alle Theaterkenntnis geschrieben.

Außerhalb der eigentlichen Dichtung finden wir den Spiegelsaal mit seiner Reflexvervielfältigung in der dänischen Litteratur von Kierkegaard[1] psychologisch angewandt. Wie der deutsche Romantiker ironisch über seinem Schauspiele mit dessen chinesischem Schachtelspiele von Szenen und Figuren schwebt, so entfernt der dänische Psycholog sich beständig mehr und mehr von seinem Stoffe, indem er einen Verfasser in den anderen schachtelt. Man höre seine Erklärung in der „Abschließenden unwissenschaftlichen Nachschrift zu den philosophischen Brocken“: „Mein Verhältnis zu meinen Büchern ist noch äußerlicher, als das eines Dichters, welcher die Personen erdichtet und doch selber, nach der Vorrede, der Verfasser ist. Ich bin nämlich unpersönlich oder persönlich in dritter Person ein Souffleur, welcher dichterisch Verfasser erschaffen hat, deren Vorreden, ja deren Namen wieder ihr eigenes Erzeugnis sind. So ist in den pseudonymen Schriften kein einziges Wort von mir selbst; ich habe keine Ansicht über dieselben, außer als unbeteiligter Dritter, keine Kenntnis von ihrem Werte, außer als Leser, nicht das entfernteste Privatverhältnis zu ihnen, wie man solches ja auch unmöglich zu einer doppelt-reflektierten Mitteilung haben kann. Ein einziges Wort von mir persönlich in meinem eigenen Namen würde ein anmaßendes Selbstvergessen sein, das durch dies eine Wort,

[1] G. Brandes, Sören Kierkegaard. Leipzig, 1879.

dialektisch betrachtet, die Schuld trüge, die Pseudonyme, ihrem Wesen nach vernichtet zu haben. So wenig ich in „Entweder — Oder" der Verführer oder der Assessor bin, so wenig bin ich der Herausgeber Victor Eremita, just ebensowenig; er ist ein dichterisch-wirklicher subjektiver Denker, wie man ihn ja in dem Kapriccio „In vino veritas" wiederfindet. Ich bin in „Angst und Beben" ebensowenig Johannes de silentio, wie der Ritter des Glaubens, den er schildert, just ebensowenig, und wieder just ebensowenig Verfasser der Vorrede zum Buche, welche die Individualitäts-Replik eines dichterisch-wirklichen Denkers ist. Ich bin in der Leidensgeschichte „Schuldig? — Nicht-schuldig?" ebensowenig der quidam des Experimentes wie der Experimentator, just ebensowenig, da der Experimentator ein dichterisch-wirklicher subjektiver Denker und der Gegenstand des Experimentes sein Erzeugnis laut psychologischer Konsequenz ist. Ich bin also das Gleichgültige, d. h. es ist gleichgültig, was und wie ich bin.... Ich habe von Anfang an recht wohl begriffen und begreife, daß meine persönliche Wirklichkeit etwas Generierendes ist, welches die Pseudonymen pathetisch-eigenwillig je eher je lieber fortwünschen oder so unbedeutend wie möglich gemacht wünschen, und das sie doch wieder ironisch-aufmerksam als die abstoßende Gegenwehr mitzubehalten wünschen müßten; denn mein Verhältnis ist die Einheit: der Sekretär und, ironisch genug, der dialektisch reduplizierte Verfasser des Verfassers oder der Verfasser zu sein." Man wird das zur Not verstehen. So verschieden auch die Ursachen sind, ist das Phänomen doch sehr analog mit dem vorhergehenden. Um sich das große Publikum vom Leibe zu halten, um sein eigenes Herz nicht preiszugeben, stellt Kierkegaard so viele Verfasser, wie möglich, zwischen das Publikum und sich. Ich muß gestehen, daß für mich sein Verfahren Künstelei und eine Art Reminiszenz der romantischen Ironie ist. Denn soweit auch Kierkegaard durch seinen Inhalt über die Romantik hinaus ist, so gebunden an die Romantik ist er durch seine Kunstform. Ich bin nicht so unbewandert in Kierkegaard, um zu verkennen, daß er nicht

selbst die Verantwortlichkeit für das, was seine erdichteten Personen, der Verführer und der Assessor, vorbringen, tragen oder tragen wollen kann — das versteht sich ja von selbst; allein es ist reine Einbildung, zu wähnen, daß Kierkegaard wirklich seine Verfasser aus zweiter Hand zu erschaffen, also z. B. nicht bloß den Helden in der Verlobungsgeschichte zu dichten, sondern ihn so zu dichten vermocht hätte, wie Frater Taciturnus ihn dichten mußte. Das ist reine Spiegelfechterei. Mehrere von Kierkegaards Verfasserpseudonymen, wie z. B. Constantin Constantius und Frater Taciturnus, sind kaum voneinander zu unterscheiden, und man merkt dem inneren Pseudonymus nicht an, daß er gerade von diesem äußeren gedichtet ist. Der dritte Abschnitt der „Stadien auf dem Lebenswege" war, wie eine Aufzeichnung Kierkegaards beweist, ursprünglich für „Entweder — Oder", dem Werke eines ganz anderen erdichteten Verfassers, bestimmt. Wenn in der „Abschließenden Nachschrift" behauptet wird, daß kaum der aufmerksamste Leser in den „Stadien" einen einzigen Ausdruck, eine einzige Gedanken- oder Sprachwendung finden werde, wie in „Entweder — Oder", so zeugen diese Worte von einer großen Selbstverblendung. Beide Werke verraten in jeder Zeile, daß sie von demselben Verfasser stammen, und dieselben Gedanken kommen häufig fast mit denselben Worten vor.

Dieser Form der Reflexion entspricht bei den Romantikern die wildeste Launenhaftigkeit hinsichtlich der Reihenfolge ihrer Schilderung. „Die verkehrte Welt" beginnt mit dem Epiloge und endet mit dem Prologe; in solchen Zügen dokumentiert die Phantasie ihre ungebundene Freiheit. Frater Taciturnus schildert, was ihm vor einem Jahre, und gleichzeitig, was ihm im laufenden Jahre begegnet ist. Dies schreibt er in der Weise nieder, daß er am Vormittage eines jeden Tages berichtet, was er an demselben Tage des verflossenen Jahres erlebt hat (welch ein Gedächtnis!), und um Mitternacht, was ihm während des laufenden Tages begegnet ist, wobei es natürlich fast unmöglich ist, die beiden Ereignisfäden auseinander

zu halten. In Hoffmanns „Kater Murr" schreibt der Kater seine Memoiren in ein Heft, dessen Blätter auf der Rückseite schon ein anderes Manuskript, die Aufzeichnungen seines Herrn, des Kapellmeisters Kreisler, enthalten. Die Seiten des Heftes werden hintereinander abgedruckt, und so entsteht durch das Ineinanderschieben der beiden in gar keinem Zusammenhange stehenden Geschichten eine der wunderlichsten Erzählungen mit den tollsten Satz- und Wortunterbrechungen. Weiter scheint die Willkür, die Launenhaftigkeit, das Spiel mit der Produktion kaum gehen zu können. Und doch geht die Auflösung der festen Form noch viel weiter. Man bleibt in der romantischen Schule nicht dabei stehen, die Kunstform aufzulösen; man löst die menschliche Persönlichkeit selber auf, und zwar in vielfältiger Weise.

Novalis ist es, welcher den Anfang damit macht. In „Heinrich von Ofterdingen" scheint der Held Alles, was er erfährt, beständig im voraus zu kennen. Alles, was er sieht und hört, scheint nur Riegel in seiner Seele beiseite zu schieben, „versteckte Tapetenthüren in ihm zu öffnen". Am seltsamsten wird er jedoch ergriffen, als er in die Höhle des Einsiedlers, des Grafen von Hohenzollern, ein geheimnisvolles Buch findet, und in diesem Buche, ohne es noch deuten zu können, das Rätsel seines eigenen Daseins erblickt, wie dies Dasein schon vor seiner Geburt begonnen hat und sich in die Zukunft nach seinem Tode hineinerstreckt. Da Novalis' Roman Allegorie und Mythe ist, da er ein einzelnes Individuum zum Träger der ganzen ewigen Geschichte des Gemütes machen will, benutzt er dazu, in Übereinstimmung mit einer der ältesten Hypothesen der Menschheit, das Mittel, den Helden als mehreren aufeinanderfolgenden Generationen angehörig zu schildern, sodaß Vergangenheit und Zukunft stets als Erinnerung und Ahnung in seine gegenwärtige Existenz hineinspielen. Er denkt sich nicht eine eigentliche Seelenwanderung, aber die Zeit hat für ihn, den Romantiker, der beständig nur ein Verhältnis zum Ewigen hat, eine so unter-

geordnete Bedeutung, daß, wie er keinen Unterschied zwischen einem natürlichen und einem mirakulösen Ereignisse anerkennt, so auch kein Unterschied zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft für ihn besteht. So wird die Individualität der Länge nach über eine ganze Spanne der Weltgeschichte ausgereckt. Wir treffen diese romantische Benutzung der Präexistenz auch in Dänemark in dem Heibergschen Romanzen-Cyklus „Die Neuvermählten“.[1] Man erinnere sich der Stelle, wo die Mutter ihrem Pflegesohne von der Hinrichtung ihres Sohnes erzählt:

Als er die schreckliche Strafe litt —
Nur kaum begann es zu tagen —
Da kam der Schließer und sprach: „Komm mit!
Die Stunde hat geschlagen.“

Da sank er zum letzten Mal an mein Herz
Und sprach: „Wollst ein Wort mir geben,
Ein kräftig Wort für meinen Schmerz
Bei dem letzten Gang im Leben!“

Und ich sprach ...
Doch, Friedrich! Was ist dir, was? ...
Du erhebst dich ... Was hast du im Sinne?
Du starrest mich an so leichenblaß ...

Friedrich.

O Mutter! Mutter! halt inne!

Du sprachst: „Wenn du hin vor den Heiland trittst,
Dann flehe: Gieb, Herr, deinen Segen!
Verzeih mir, mein Bruder, um das, was du littst,
Meiner Reu, meiner Mutter wegen!“

Gertrud.

Ha, sprich! wie weißt du?

Friedrich.

Weil selbst ich's war!
Erst jetzt kann ich's verstehen:
Ich bin dein Sohn, nun wird mir's klar,
Muß neu durchs Leben gehen.

[1] Deutsch von F. A. Leo (Leipzig, 1850).

Bei Heiberg finden wir die schönste, die poesievollste Benutzung der Präexistenz. Allein die Romantik bleibt dabei nicht stehen. Sie begnügt sich so wenig damit, die Individualität in die Vergangenheit zurückzuschleudern, wie damit, ihr den breiten, prächtigen Pfauenschwanz eines künftigen Lebens anzuheften. Bald spaltet sie das Ich mittendurch, bald löst sie es in seine Bestandteile auf. Sie zerspaltet das Ich und verteilt es im Raume, wie sie es durch Ausrecken des Ichs in der Zeit verteilte. Sie respektiert ja weder Raum noch Zeit. Das Wesen des Selbstbewußtseins ist Selbstverdoppelung. Aber das Selbst ist krank, welches diese Verdoppelung nicht zu überwinden und beherrschen vermag. Wir sahen das bei Roquairol und William Lovell. Kein Unglück und Leid ist größer, als die krankhafte Selbstbespiegelung. Man scheidet sich dabei von sich selber ab, blickt auf sich selbst als Zuschauer, und hat bald das schreckliche Gefühl, welches die Bewohner der Zellengefängnisse empfinden, wenn sie auf das kleine Guckloch in der Thür blicken und das Auge des Aufsehers auf sich geheftet sehen. Das eigene Auge wird einem in diesem Zustande so entsetzlich, als wäre es das eines anderen. Was diesem Zustande die größte Dauer verleiht, ist einerseits das religiöse und moralische Gefühl, daß man sich selbst nicht einen Moment aus dem Gesichte verlieren, sondern an sich selbst arbeiten, sich selbst bessern wird, andererseits die natürliche Wißbegier dem Unbekannten gegenüber: man erscheint sich selbst wie ein Land, dessen Küsten man kennt, aber dessen Inneres man erst entdecken soll. Diese Entdeckung vollzieht sich langsam und unmerklich im Leben eines gesunden Menschen. Eines schönen Tages blickt der arme Gefangene von seiner Arbeit nach dem Guckloche auf, und er bemerkt, daß das Auge verschwunden ist. Er atmet, er lebt erst jetzt. Was immer sein Thun sein möge, noch so groß oder noch so gering, mag er ein göttlicher Heros oder nur ein nützlicher Mensch, Michel Angelo oder ein Korkschneider sein, von diesem Augenblick an wird er ein Gefühl des Gleichgewichtes

und der Einheit in der Seele haben. Er empfindet die Einheit und Ganzheit seines Wesens. Bei kränklichen, thatunfähigen Naturen weicht das Auge niemals vom Guckloche, und hält dieser Zustand an, so steht das Individuum am Rande des Wahnsinnes. Aber diesen Zustand halten die Romantiker fest. So entsteht die romantische visionäre Doppelgängerei, deren Ausgangspunkt Jean Pauls Leibgeber-Schoppe (in der Reflexion über das Fichtesche Ich) ist, und die sich durch fast sämtliche Erzählungen Hoffmanns zieht, man sehe „Der Doppelgänger", „Der goldene Topf", „Die Elixire des Teufels". Man findet sie überall bei den Romantikern, bei Kleist im „Amphitryon", bei Achim von Arnim in „Die beiden Waldemar", bei Chamisso in dem Gedicht „Erscheinung", bei Brentano ins Scherzhafte hinübergespielt in „Die mehreren Wehmüller". Für E. T. A. Hoffmann ist das Ich nur eine Maske über einer anderen Maske, und er ergötzt sich damit, diese Masken abzustreifen. Was wir bei Roquairol angedeutet sahen, ist bei ihm ausgeführt.

Hoffmanns Leben giebt den Schlüssel für die individuelle Manier, welche die romantische Selbstverdoppelung bei ihm annahm. Er ward 1776 zu Königsberg in einer disharmonischen, bald aufgelösten Ehe geboren. Die Mutter stammte aus einer Familie, in der peinliche Ordnungsliebe und strenge Decenz in allen äußeren Formen herrschend waren; der Vater war ebenso unregelmäßig wie geistreich und hatte unordentliche Neigungen, die der Familie seiner Schwiegereltern ein Greuel waren. Frühe verlor Theodor Hoffmann die Mutter, und die pedantische strenge Erziehung eines Onkels machte die selten möglichen Ausbrüche der Launen des genialen Knaben nur um so wilder und toller. Er schaffte sich in bizarren musikalischen Kompositionen, vor allem aber in höchst talentvollen Karikaturenzeichnungen Luft. Er ist der geborene Karikaturenzeichner, er ist auch als Dichter Karikaturenzeichner geblieben. Er widmet sich der Jurisprudenz als Brotstudium und treibt daneben eifrigst Musik. Frühe hat er ein leidenschaftliches Liebesverhältnis zu einer jungen verheirateten

Frau. Er liebte dieselbe mit einer ausgelassenen Schwärmerei, die ihm den Kopf verrückt, und ist nahe daran völlig aufgerieben zu werden, als er sich, zwanzig Jahre alt, dadurch losreißt, daß er die Vaterstadt verläßt.

Bald darauf wurde er in Posen angestellt, wo der Ungestüm des damaligen Polens in Vergnügungen und Ausschweifungen ihn völlig mitriß und seinen Charakter wesentlich veränderte. Von dort wurde er, bezeichnend genug, weil er einen hohen Vorgesetzten durch eine seiner Karikaturen dem Gelächter preisgegeben hatte, nach Plozk versetzt, wo er sich wieder etwas sammelte. Nach wenigen Jahren (1804) erhielt er eine Anstellung als Rat bei der Regierung in dem damals preußischen Warschau. Das bunte und reiche, ganz hauptstädtische, zugleich aber fremdländische Leben in Warschau hat Hoffmann das endgültige Gepräge als Schriftsteller gegeben. Vieles von dem tollen und frembartigen in seiner Produktion läßt sich auf die Warschauer Lebensluft und Regellosigkeit zurückführen. Hier trifft er Zacharias Werner, den das Polentum, wie es zu Anfang des Jahrhunderts war, auch nicht unberührt gelassen hat; hier lebt er, selbst ein Musikenthusiast, mit Musikenthusiasten, und während er seine amtlichen Pflichten sorgfältig erfüllt, findet er Zeit, Säle al fresco zu dekorieren, ein Bibliothekzimmer mit Hautreliefs in Bronze einzurichten, und ein Kabinett im ägyptischen Stile auszumalen, wo wunderbare Darstellungen ägyptischer Götter mit Karikaturen seiner Bekannten, durch Tierschwänze und Tierflügel maskiert, geschickt ineinander geflochten waren. Hier dirigiert er auch zum ersten Male Konzerte.

1806 wurde bekanntlich die preußische Regierung in Warschau gestürzt. Hoffmann sah zunächst den Vortrab des russischen Heeres, Tataren, Kosaken, Baschkiren, die Straßen füllen. Bald danach rückten die Reiter Murats in Warschau ein. Die ganze Völkerwanderung, welche die Napoleonischen Feldzüge mit sich führten, hat er beobachtet, und Napoleon selbst, den er als Tyrannen ver-

abscheute, später mehrmals gesehen. In Dresden war er 1813 aus nächster Nähe Zeuge mehrerer Scharmützel und einer Schlacht, besuchte ein Schlachtfeld, erlebte die Hungersnot und eine Art von Pest, die der Krieg dort mit sich führte, d. h. alle Schrecken des Zeitalters befruchteten seine Phantasie — eigentümlich genug zuerst nur so, daß er in einer Reihe schnurriger Karikaturen auf die Franzosen sich Luft schafft.

Er hatte noch jung eine Polin geheiratet, die ihm das liebevollste und geduldigste Weib wurde; ihr scheint er es zu verdanken, daß er mit einem so erregten Nervenleben doch sein Leben auf so viele Jahre brachte, wie es der Fall war. Die Ehe schloß heftige Leidenschaften für andere weibliche Wesen nicht aus, die indessen alle mehr in der Einbildungskraft als in dem wirklichen Gefühl gewurzelt zu haben scheinen. Auch in der Erotik bewährte er sich als Phantast. Drei Tage nach der Verlobung eines von ihm mit der äußersten Exaltation geliebten Fräuleins ist er schon vollständig wieder getröstet und durch Selbstironie von seiner Leidenschaft befreit. Die Fratze hilft ihm über das Schlimmste hinweg.

Nachdem er sodann Theaterarchitekt in Bamberg, später Musikdirektor in Dresden gewesen, beschloß er sein Leben als Rat am Kammergericht in Berlin. In der Hauptstadt wurde der so erstaunlich begabte Mann, der Bücher schreiben, auf dem Piano phantasieren, Opern komponieren und Karikaturen zeichnen konnte, der von Witz sprudelte, so oft er bei Stimmung war, ein Löwe der Gesellschaft und ein Stammgast der Weinstuben. Er vertrödelte in flüchtigen Beobachtungen und Stimmungen, die er scharf kontrollierte, und durch deren Aufzeichnung er für sich die verflossenen Tage bezeichnete, seine Arbeitskraft und sein schöpferisches Talent.

Es versteht sich fast von selbst, daß dieser so sorgfältige Beobachter der eigenen Stimmungen und der äußeren, besonders fratzenhaften Eigentümlichkeiten anderer Menschen sehr wenig Naturssinn hatte. Von der freien Natur war er kein Freund. Ging er im

Sommer spazieren, so war es nur, um an öffentliche Orte zu gelangen, wo er Menschen antraf. Unterwegs fand sich nicht leicht ein Weinhaus, ein Konditorladen, wo er nicht eingesprochen, um zu sehen, ob und welche Menschen da seien. So erklärt sich der auffallende Mangel an Sinn für die freie Natur in seinen Werken. Sein Geist war in der Weinstube, nicht in der Waldeinsamkeit zu Hause. Doch war sein Sinn für die Schönheit der Naturumgebung schwach, so war sein Kunstenthusiasmus um so heftiger, und echt romantisch ist die Hälfte seiner Produktion Poesie über Kunst.

In einer so angelegten und entwickelten Dichterindividualität war die spezifisch romantische Auffassung der menschlichen Persönlichkeit durch das allzu erregbare und allzu gespannte Nervensystem wie durch unregelmäßige Lebensweise bestimmt. Ich finde in seinen Tagebüchern die folgenden Aufzeichnungen:

1804: Von 4 bis 10 in der neuen Ressource gebischofft. Ungeheure Gespanntheit des Abends. Alle Nerven excitiert von dem gewürzten Wein. Anwandlung von Todesgedanken. Doppelgänger.

1809: Sonderbarer Einfall auf dem Ball vom 6ten. Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas — alle Gestalten, die sich um mich herumbewegen, sind Ichs, und ich ärgere mich über ihr Thun und Lassen ꝛc ꝛc.

1810: Warum denke ich schlafend und wachend so oft an den Wahnsinn?

Es war bei ihm eine feste Vorstellung, daß, wo dem Menschen Gutes widerfahre, auch das Böse immer im Hinterhalte lauere und die Wirkungen des guten Willens paralysiere, daß, wie er es ausdrückte, „der Teufel auf alles seinen Schwanz legen müsse". Immer verfolgte, sagt sein Biograph Hitzig, ihn die Ahnung geheimer Schreckniſſe, die in sein Leben treten würden: Doppelgänger, Schauergestalten aller Art. Wenn er sie beschrieb, sah er angstvoll um sich, ja wenn er in der Nacht arbeitete, weckte er nicht selten seine Frau mit der Bitte, ihm Gesellschaft zu leisten, bis er fertig wäre. Er teilte diesen Schilderungen seine eigene Gespensterfurcht mit. Er

zeichnete seine Charaktere, „wie er selbst im großen Buche der Schöpfung gezeichnet war". Deshalb zog er auch selbst unter seinen Werken diejenigen vor, die entweder die schauervollsten Schilderungen des Wahnsinnes oder die geisterhaftesten Zerrbilder, wie z. B. die Brambilla, aufstellen.

Sein künstlerisches, bald zur Manier gewordenes Wirkungsmittel ist der grelle Kontrast, auf den er den bald schreckenerregenden, bald komischen Effekt seiner Szenen baut. Aus der ödesten Alltäglichkeit werden wir plötzlich in eine Welt der wildesten Fratzen und der buntesten, taschenspielerartig wechselnden Wunder gezerrt, bis alles vor unseren Sinnen zu schwindeln anfängt und kein Verhältnis, kein Leben, keine Persönlichkeit mehr fest und in sich geschlossen erscheint. Man wird überall zweifelhaft, ob man es mit der scheinbar wirklichen Person oder ihrem Gespenst, ihrem Spiegelbild, ihrem Wesen in anderer Gestalt oder Potenz oder ihrem phantastischen Doppelgänger zu thun hat.

In der leichteren und oberflächlichen Erzählung aus seinen letzten Jahren „Der Doppelgänger" sind sich die zwei jungen Hauptpersonen so ähnlich, daß der eine von allen ohne Ausnahme für den anderen genommen wird; der eine wird für den anderen verwundet; die Braut des einen kann den Unterschied zwischen den beiden nicht erkennen u. s. w. Endlose Verwechselung und reichliche Ausbeutung des Schreckens der Doppelgängerei ist auf diese Weise möglich geworden. Die rationalistische Erklärung ist hier (ungefähr wie in Brentanos „Die mehreren Wehmüller") von ihm an den Haaren herbeigezogen, nur weil er es der Abwechselung halber einmal mit einer Erklärung versuchen wollte. Sie erklärt nichts: die Hauptsache ist für Hoffmann der phantastisch-schauerliche Effekt wie für Brentano der phantastisch-spaßhafte. Kunstwert hat „Der Doppelgänger" nicht.

Toller und witziger ist die Erfindung in der Erzählung „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza". Hier

bleibt es erstens unentschieden, ob der Hund nicht ein verwandelter Mensch ist; er selber sagt: „Am Ende bin ich wirklich der Montiel, der aus der Art geschlagen, und dem die Hundemaske, die ihn strafen sollte, nun zur Freude und zum Ergötzen dient." Zweitens sieht sogar der Hund als Hund sich in doppelter Gestalt und fühlt die Einheit seines Wesens sich auflösen: „Zuweilen sah ich mich ordentlich als ein zweiter Berganza daliegen, und das war ich wieder selbst, und der Berganza, der den anderen unter den Fäusten der Hexen sah, war ich auch, und dieser bellte und knurrte den liegenden an."

Noch größer ist die Kühnheit, noch wilder die Phantastik in der Erzählung „Der goldene Topf". Hier ist ein häßliches altes Äpfelweib aus Dresden zugleich der schöne bronzene Klopfer an der Thüre des Herrn Archivarius Lindhorst; das metallene Gesicht des Klopfers nimmt unter gewissen Umständen das grinsende Lächeln des Äpfelweibes an; außerdem ist dasselbe aber die widerliche Frau Rauerin, Wahrsagerin von Profession, und die alte brave Liese, die liebevolle Amme der jungen Heldin der Erzählung; es kann (wie die Wahrsagerin in „Der Doppelgänger") plötzlich Kleidung, Gestalt und Aussehen wechseln. Als seine Herkunft aufgeklärt wird, erfahren wir, daß sein Papa „nichts als ein lumpichter Federwisch" aus dem Fittiche eines Drachen und seine Mama „eine schnöde Runkelrübe" gewesen ist.

Der trockene Archivarius Lindhorst, der sich nur im geblümten Schlafrocke in seiner Bibliothek unter alten Manuskripten zu Hause zu fühlen scheint, ist zugleich der größte Zauberer und erzählt plötzlich während des gewöhnlichsten Gespräches die tollsten Sachen, als wären sie die natürlichsten von der Welt. Er war, sagt er, in einer Gesellschaft unsichtbar anwesend, einfach weil er in der Punschterrine saß. Ein andermal legt er ohne weiteres den Schlafrock ab, steigt in einen Pokal mit angezündetem Arrak, verschwindet in den Flammen und läßt sich trinken. Augenscheinlich hat Hoffmann durch diese Doppel- und Tripelexistenzen, z. B. durch die

Doppelexistenz des Archivarius als Registrator bei Tag und Salamander bei Nacht, an den tiefen Widerspruch gedacht, der zwischen seiner amtlichen Wirksamkeit als Jurist, als sorgfältigem Kriminalanwalt, der sich aller Schöngeisterei strengstens enthielt, und seinem außeramtlichen Leben als König im Reiche der unbeschränktesten Phantasie, für welche die Wirklichkeit als solche gar nicht vorhanden war, bestand.

Den bedeutendsten Eindruck unter allen Erzählungen Hoffmanns macht jedoch „Die Elixire des Teufels". Verweilen wir einen Augenblick bei dem Helden des Romans, Bruder Medardus; denn diese Gestalt ist typisch. Es ist unmöglich, das geheimnisvolle Grausen dieses Buches in kurzem Auszuge zu schildern; man muß es selbst lesen. Ein schrecken- und wollustdurchhauchteres Buch hat die romantische Schule, welche sich doch so häufig in dieser Richtung versuchte, nicht hervorgebracht. In einem Kloster wird ein wohlverkorkte Flasche mit Teufels-Elixir aufbewahrt, welche zum Nachlasse des heiligen Antonius gehört hat. Man schreibt ihrem Inhalte magische Wirkungen zu. Ein Mönch, welcher davon getrunken, erhält dadurch eine Beredsamkeit, die ihn binnen kurzem zum berühmtesten Kanzelredner des Klosters macht. Aber diese Beredsamkeit ist nicht fromm noch heilsam, sondern von weltlicher, unheimlich bethörender und dämonischer Art. Bruder Medardus trinkt aus der Flasche: eine schöne Frau, sein Beichtkind, verliebt sich in ihn, und die Sehnsucht nach den Freuden und Entzückungen des weltlichen Lebens treibt ihn aus dem Kloster. Er findet einen jungen Mann, den Grafen Viktorin, in einem Walde am Rande eines Abgrundes schlafen, stürzt ihn halb zufällig in denselben hinab und wird nun von allen für ihn gehalten: „Mein eigenes Ich, zum grausamen Spiele eines launenhaften Zufalles geworden und in fremdartige Gestalten zerfließend, schwamm ohne Halt wie in einem Meere all' der Ereignisse, die wie tobende Wellen auf mich hereinbrauseten. Ich konnte mich selbst nicht wiederfinden! Offen-

ar wurde Viktorin durch den Zufall, der meine Hand, nicht meinen Willen leitete, in den Abgrund gestürzt! — ich trete an seine Stelle." Und nicht genug mit diesen Seltsamkeiten, er fügt hinzu: „Aber Reinhold kennt den Pater Medardus, den Prediger im Kapuzinerkloster, und so bin ich ihm das wirklich, was ich bin! — Aber das Verhältnis mit der Baronesse, welches Viktorin unterhält, kommt auf mein Haupt, denn ich bin selbst Viktorin. Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin; mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!"

In seiner eigenen Gestalt tritt Medardus nun in Verbindung mit der Geliebten Viktorins, der Baronesse, welche nichts von der Verwechselung merkt. Von allen weltlichen Wünschen berückt seit dem Genusse des Zaubertrankes, wird er von allen Weibern geliebt, schwelgt in Sinnengenüssen, und begeht nach und nach, um seine Absichten zu erreichen, eine ganze Reihe der entsetzlichsten Verbrechen und Mordthaten. Schauerliche Visionen bedräuen ihn jeden Augenblick und hetzen ihn von Ort zu Ort.

Zuletzt wird er jedoch denunziert und in einen Kerker geworfen. Hier erreicht nun die Verwirrung und die Reflexion ihren Gipfelpunkt. „Ich konnte nicht schlafen. In den wunderlichen Reflexen, die der düstere, flackernde Schein der Lampe an Wände und Decke warf, grinzten mich allerlei verzerrte Gesichter an; ich löschte die Lampe aus, ich barg mich in die Strohkissen, aber gräßlicher tönte dann das dumpfe Stöhnen, das Kettengerassel der Gefangenen durch die grauenvolle Stille der Nacht." Ihm ist, als höre er das Todesröcheln derer, die er ermordet. Da vernimmt er deutlich unter sich ein leises, abgemessenes Klopfen. „Ich horchte auf, das Klopfen dauerte fort, und dazwischen lachte es seltsamlich aus dem Boden hervor! Ich sprang auf und warf mich auf das Strohlager, aber immerfort klopfte es, und lachte und stöhnte dazwischen. — Endlich rief es leise, leise, aber mit häßlicher, heiserer, stammelnder Stimme hintereinander fort: Me-dar-dus! Me-dar-dus! Ein Eisstrom ergoß

sich mir durch die Glieder! Ich ermannte mich und rief: Wer da! Wer ist da?" Zuletzt klopft und stammelt es gerade unter seinen Füßen: „Hihihi — hihihi — Brü-der-lein — Brü-der-lein — Me-dar-dus — ich bin da — bin da — ma-mach auf — auf — wir wo-wollen in den Wa-Wald gehn — Wald gehn!" Da glaubt er mit Entsetzen seine eigene Stimme zu vernehmen. Endlich heben sich einige Steine im Fußboden, und sein eigenes Gesicht in der Mönchskutte starrt ihm entgegen. Dieser zweite Medardus ist eingekerkert, wie er, hat gestanden, und ist zum Tode verurteilt. Nun geht alles weiter wie in einem Traume; er weiß nicht, ob er selbst der Held der Ereignisse ist, die er erlebt zu haben meint, oder ob alles nur ein lebendiger Traum ist. „Mir ist, als hätte ich träumend die Geschichte eines Unglücklichen vernommen, der wie ein Spielball dunkler Mächte hiehin und dorthin geschleudert und von Verbrechen zu Verbrechen getrieben ward."

Er wird freigesprochen, die glücklichste Zeit seines Lebens ist erschienen, er soll mit seiner Geliebten vereint werden. Der Vermählungstag bricht an, die Braut ist zur Trauung geschmückt. „In dem Augenblicke entstand ein dumpfes Geräusch auf der Straße, hohle Stimmen riefen durcheinander, und das dröhnende Gerassel eines schweren, langsam rollenden Wagens ließ sich vernehmen. Ich eilte ans Fenster! — Da stand eben vor dem Palaste der vom Henkersknechte geführte Leiterwagen, auf dem der Mönch rückwärts saß, vor ihm ein Kapuziner, laut und eifrig mit ihm betend. Er war entstellt von der Blässe der Todesangst und dem struppigen Barte — doch waren die Züge des gräßlichen Doppelgängers mir nur zu kenntlich. Sowie der Wagen, augenblicklich gehemmt durch die andrängende Volksmasse, wieder fortrollte, warf er den stieren, entsetzlichen Blick der funkelnden Augen zu mir herauf, und lachte und heulte herauf: „Bräutigam, Bräutigam! — komm — komm aufs Dach — aufs Dach — da wollen wir ringen miteinander, und wer den anderen herabstößt, ist König und darf Blut trinken!"

Ich schrie auf: „Entsetzlicher Mensch — was willst du — was willst du von mir?“ — Aurelie umfaßte mich mit beiden Armen, sie riß mich mit Gewalt vom Fenster, rufend: „Um Gott und der heiligen Jungfrau willen. — Sie führen den Medardus, den Mörder meines Bruders, zum Tode — Leonard — Leonard!“ — Da wurden die Geister der Hölle in mir wach und bäumten sich auf mit der Gewalt, die ihnen verliehen über den frevelnden, verruchten Sünder. — Ich erfaßte Aurelien mit grimmer Wut, daß sie zusammenzuckte: „Ha ha ha — Wahnsinniges, thörichtes Weib — ich — ich, dein Buhle, dein Bräutigam, bin der Medardus — bin deines Bruders Mörder — du, Braut des Mönches, willst Verderben herabwinseln über deinen Bräutigam? Ho ho ho! — ich bin König — ich trinke dein Blut!“ “ — Er stößt sie nieder — ein Blutstrom spritzt über seine Hand. Er stürzt auf die Straße hinab, reißt den Mönch vom Wagen, teilt nach rechts und links Messerstiche und Faustschläge aus und rennt in den Wald. „Nur der Gedanke, zu fliehen wie ein gehetztes Tier, stand fest in meiner Seele. Ich stand auf, aber kaum war ich einige Schritte fort, als, aus dem Gebüsche hervorrauschend, ein Mensch auf meinen Rücken sprang und mich mit den Armen umhalste. Vergebens versuchte ich ihn abzuschütteln — ich warf mich nieder, ich drückte mich hinterrücks an die Bäume, alles umsonst. Der Mensch kicherte und lachte höhnisch; da brach der Mond hellleuchtend durch die schwarzen Tannen, und das totenbleiche, gräßliche Gesicht des Mönches — des vermeintlichen Medardus, des Doppelgängers, starrte mich an mit dem gräßlichen Blicke, wie von dem Wagen herauf. — „Hi — hi — hi — Brüderlein — Brüderlein, immer, immer bin ich bei dir — lasse dich nicht — lasse — dich nicht — kann nicht lau-laufen — wie du — mußt mich tra-tragen — komme vom Ga-Galgen — haben mich rä-rädern wollen — hi hi!“ — Diese Situation wird ins unendliche fortgesponnen, doch ich breche ab. Bis zum Schlusse des Buches ist man unklar über die

wahre Bedeutung der Ereignisse und den moralischen Charakter der Handlungen, so sehr hat die Phantasterei hier die Persönlichkeit aufgelöst.

Es ist bekannt, in welchem Grade der Däne Ingemann Hoffmann auf dieser Bahn gefolgt ist. Er beutet z. B. das unheimliche Grauen aus, welches mit der Vorstellung verknüpft sein soll, auf einem Kirchhofe nächtlicher Weile dreimal seinen eigenen Namen zu rufen. Man vergleiche sein Märchen „Die Sphynx" und andere in der sogenannten Callot-Hoffmannschen Manier. Aber, wie schon gesagt, die Romantik begnügt sich keineswegs damit, das Ich solchermaßen zu dehnen und zu spalten, es in Zeit und Raum zu verteilen, sie löst das Ich in in seine Bestandteile auf, nimmt Stücke aus demselben heraus, fügt demselben Stücke hinzu, regiert es mit freier Phantasie. Dies ist einer der Punkte, in welchen die Romantik am tiefsten ist. Hier stehen wir bei der Psychologie der Romantik. Dieselbe ist wahr und tief, aber einseitig. Die Romantik verweilt in dieser Beziehung stets bei der Nachtseite der Dinge, bei der Notwendigkeit, sie enthält keinen befreienden oder erhebenden Zug.

In alten Tagen betrachtete man das Ich, die Seele, die Persönlichkeit als ein Wesen, dessen Eigenschaften seine sogenannten Fähigkeiten und Kräfte wären. Das Wort „Fähigkeit" und „Kraft" bedeutet aber ja nur, daß die Möglichkeit für gewisse Ereignisse des Sehens, des Lesens ꝛc in mir vorhanden ist. Mein wahres Wesen besteht nicht aus den Möglichkeiten, sondern aus diesen Ereignissen selbst, aus meinen wirklichen Zuständen. Das Wirkliche in mir ist eine Reihenfolge innerer Ereignisse. Mein Ich wird für mich aus einer langen Reihe von Bildern und Ideen gebildet, die mir als innere erscheinen. Von diesem Ich büße ich täglich und fortwährend etwas ein. Das Vergessen verschlingt einen ungeheueren Teil davon. Von allen Gesichtern, die ich gestern und vorgestern auf der Straße sah, von all diesen sinnlichen Wahrnehmungen, die mein waren, bleiben mir heute kaum zwei oder drei

übrig. Gehe ich noch weiter zurück, so taucht nur die eine oder andere besonders kräftige Wahrnehmung und Vorstellung wie ein hervorragender Punkt, wie eine einzelne Felsspitze aus der Sintflut der Vergessenheit empor. Die Ideen und Bilder, welche uns aus unserem verrinnenden Leben geblieben sind, halten wir nur mit Hülfe der Assoziation dieser Ideen, mit Hülfe der Eigentümlichkeit zusammen, welche sie besitzen, kraft gewisser Gesetze einander hervorzurufen. Hätten wir nicht die Zahlenreihe, nicht die Jahreszahlen, nicht den Kalender, an die wir unsere verschiedenen Erinnerungen knüpfen können, so würden wir nur eine äußerst schwache und unklare Vorstellung von unserem Ich haben. Allein so solid diese lange innere Kette scheinen mag — und sie wird verstärkt, sie gewinnt an Kohäsionskraft, je öfter wir sie in der Erinnerung durchlaufen, — so kommt es doch einerseits vor, daß wir der Kette Glieder einfügen, die in Wirklichkeit nicht zu ihr gehören, andererseits, daß wir der Kette Glieder entreißen, welche zu ihr gehören, und dieselben in eine andere Verbindung bringen.[1]

Ersteres — daß wir neue, fremde Glieder unserer Erinnerung einfügen — geschieht im Traume. Im Traume glauben wir viel gethan zu haben, was wir niemals ausgeführt. Sodann geschieht es überall, wo eine falsche Erinnerung entsteht. Wer z. B. ein im Dunkeln flatterndes weißes Tuch gesehen und ein Gespenst erblickt zu haben glaubt, der hat solch eine falsche Erinnerung. Der größte Teil der Mythen und Legenden ist auf solche Weise entstanden.

Das Entgegengesetzte findet überall statt, wo wir nicht Glieder zu der Kette des Ichs hinzufügen, sondern umgekehrt sie davon abziehen. So legt während der Halluzination der Kranke die Worte, welche er hört, einer fremden Stimme bei, oder verleiht seinem inneren Gesicht eine äußere Wirklichkeit, wie Luther es that, als er auf der Wartburg den Teufel in seinem Zimmer sah. Im Wahn-

[1] H. Taine, De l'intelligence. Zweiter Band. S. 169 flg.

sinne endlich verwechselt die Persönlichkeit sich bekanntlich oft nicht nur teilweise, sondern völlig mit einer ganz anderen.

Im vernünftigen Zustande ist das Ich ein Kunstprodukt, ein Produkt von Ideenassoziationen. Ich bin meiner Identität so gewiß, weil ich erstlich meinen Namen, den Laut dieses Namens, mit der Kette meiner inneren Erlebnisse assoziiere, und weil ich zweitens alle Glieder dieser Kette durch die Assoziationen zusammenhalte, kraft deren sie einander hervorrufen. Da das Ich aber solchermaßen kein angeborener, sondern ein erworbener Begriff ist, da das Ich auf einer Ideenassoziation beruht, welche Schlaf, Träume, Einbildungen, Halluzinationen und Tollheit immerfort angreifen, und welche sich immerfort im Kampfe mit all diesen Feinden behaupten muß, so ist es seinem Wesen nach allen möglichen Anfechtungen ausgesetzt. Wie die Krankheit stets auf der Lauer liegt, um unseren Leib anzugreifen, so steht der Wahnwitz stets auf der Schwelle des Ichs, und dann und wann hören wir ihn an die Thüre klopfen.

Diese wahre, von Hume ausgehende psychologische Anschauung haben die Romantiker zwar nicht in wissenschaftlicher Form behauptet, sie haben sie aber geahnt. Der Traum, die Halluzinationen, der Wahnsinn, alle die Mächte, welche das Ich auflösen und seine Ringe voneinander losnesteln, sind ihre intimsten Vertrauten. Man lese z. B. Hoffmanns Erzählung „Der goldene Topf", und höre, wie die Stimmen aus den Äpfelkörben klingen, wie die Blätter des Holunderbusches und die Blumen klingen und singen, und bemerke, wie die Thürklopfer Gesichter schneiden u. s. w. Die grelle, seltsame Wirkung entsteht hier besonders dadurch, daß aus der allerplattesten Prosa des Lebens, aus Bündeln alter Handschriften, Terrinen und Bechern u. s. w., die Gespenster uns auf den Leib rücken. Alle Personen Hoffmanns werden, wie Andersens Justizrat in den „Galoschen des Glückes" — einer Studie nach Hoffmann — von ihrer Umgebung bald für betrunken, bald für

wahnsinnig gehalten, da ihre Halluzinationen von ihnen selbst beständig als Wirklichkeit aufgefaßt werden.

Hoffmann hat in seinen Hauptpersonen nur Gestalten nach seinem eigenen Muster geschildert. Sein ganzes eigenes Leben löste sich in Stimmungen auf. Man sieht aus seinen von seinem Biographen Hitzig veröffentlichten Tagebüchern, mit welcher Gründlichkeit und Peinlichkeit er über dieselben Buch führte, z. B.: „Stimmung zum Romantisch-Religiösen; exaltiert-humoristische Stimmung, gespannt bis zu Ideen des Wahnsinnes, die mir oft kommen; humoristisch-ärgerliche; musikalisch-exaltierte; romaneske Stimmung; höchst ärgerliche Stimmung, bis zum Exzeß romantisch und kapriziös; ganz exotische Verstimmung, sehr exaltierte, aber poetisch reine, höchst komfortable, schroffe, ironische, gespannte, höchst morose, ganz kaduke, exotische, aber miserabele, in der ich eine tiefe Ehrfurcht vor mir empfand und mich selbst unmäßig lobte; senza entusiasmo, senza esaltazione, schlecht und recht" u. s. f.

Man sieht gleichsam sein Geistesleben sich ausbreiten und sich fächerförmig in musikalischer Stimmung und Verstimmung spalten. Schon aus diesem Stimmungsregister könnte man schließen, daß Hoffmann als echter Nachtschwärmer erst gegen Morgen zur Ruhe zu gehen pflegte, nachdem er den Abend und die Nacht in einer Weinstube verbracht hatte.

Nachdem die Romantik solchermaßen das Ich aufgelöst hat — was für phantastische Ichs bildet sie nun, bald durch Addition, bald durch Subtraktion!

Da ist z. B. Hoffmanns „Klein Zaches", dies kleine Ungetüm, welchem eine Fee die Gabe geschenkt, daß alles Vortreffliche, was in seiner Gegenwart ein anderer denkt, spricht oder thut, auf seine Rechnung geschrieben wird, sodaß er in Gesellschaft wohlgestalteter, gebildeter und geistreicher Personen auch für wohlgestaltet, verständig und geistreich gehalten wird, ja überhaupt immer für ein Muster jeglicher Vollkommenheit gilt, mit der er in Berührung

kommt. Als der Student seine schönen Gedichte vorliest, werden ihm dafür Komplimente gemacht; als der Musiker spielt, als der Professor seine physikalischen Experimente macht, erntet er die Ehre und den Dank dafür ein. Er wächst an Größe, er wird ein einflußreicher Mann, wird erster Minister, bis er zuletzt seine Tage damit beschließt, daß er in einem silbernen Henkeltöpfchen ertrinkt. — Ohne daß ich die symbolisch-satirische Absicht tadeln möchte, hat der Dichter sich hier damit ergötzt, dem Individuum Eigentümlichkeiten beizulegen, welche anderen zukommen, also die Form und Begrenzung des Individuums aufzuheben. In ähnlicher satirischer Absicht, mit sinnreicherer, aber derberer Benutzung, verwendet in der dänischen Litteratur Hostrup dies Motiv in dem Lustspiele „Ein Spatz im Kranichschwarm", wo immer von einem jeden dem possierlichen Schneidergesellen die Eigenschaften beigelegt werden, welche der Betreffende persönlich am höchsten schätzt.

Und wie sich die Romantik hier an der Addition ergötzt, so hat die Subtraktion von der Individualität notwendig auch ihren großen Reiz für sie. Sie raubt dem Individuum Eigentümlichkeiten, welche sonst gerade am organischsten zu demselben zu gehören scheinen; sie löst dieselben ab und teilt so die Individualität, wie man niedere Organismen, Würmer u. dgl., in größere und kleinere Hälften teilt, welche beide fortleben. Sie beraubt z. B. das Individuum seines Schattens. In Chamissos „Peter Schlemihl" kniet der Mann im grauen Rocke vor Peter hin und löst mit bewunderungswerter Behendigkeit seinen Schatten von Kopf bis zu Füßen von ihm und vom Rasen ab, rollt ihn zusammen und steckt ihn ein — und die Erzählung lehrt uns, welcherlei Ungemach ein Mensch, der seinen Schatten verlor, erdulden muß.

„Peter Schlemihl" beweist indessen, wie verschiedenen Individualitäten die Romantik als herrschende Geistesform ein gleichartiges Gepräge zu geben vermochte. Denn es läßt sich nicht leicht eine der Hoffmannschen unähnlichere Persönlichkeit als die Cha-

missosche denken; das geistige Motiv des Chamissoschen Märchenspieles ist ebenso einfach und ergreifend, wie es gewöhnlich bei Hoffmann krankhaft und grillenhaft ist.

Adalbert von Chamisso, ein geborener Franzose, der merkwürdig schnell und vollständig sich dem deutschen Wesen anschmiegte, ja mehr als eine Eigenschaft entwickelte, die man in der Regel für urgermanisch hält, ward als Sohn adliger Eltern 1781 auf Schloß Boncourt in der Champagne geboren. Durch die Schreckensherrschaft aus Frankreich vertrieben, wurde Chamisso Page der Königin Louise von Preußen und zwanzig Jahre alt Lieutenant in der preußischen Armee. Er war ein durchaus ernster, gediegener Mensch, vor lauter Gediegenheit etwas linkisch, aber geistig kerngesund, ein mutiger, ehrenfester Mann von fleckenlosem Charakter, zu gleicher Zeit deutsch schwerfällig und französisch lebhaft.

In direktem Gegensatze zu Hoffmann war er kein Mann der Gesellschaft, aber umsomehr ein Mann der Natur. Er wünschte sich, an heißen Sommertagen in seinem Garten nackt, mit der Pfeife im Munde, spazieren gehen zu können. In der modernen Kleidung, in den modernen Wohnungen und geselligen Formen sah er nur lästige Fesseln. Sein lebendiger Sinn für die Natur machte ihn zum Weltumsegler, machte gewisse Südseeinseln zu seinen Lieblingseilanden und offenbart sich außerdem in zahlreichen Stellen seiner Dichtungen.

Und doch wird er als Dichter durch den unmerkbaren geistigen Zwang der Epoche in die romantische Auffassungs- und Behandlungsweise hineingetrieben. Nur mit der Eigentümlichkeit, daß, wenn er wie in der „Erscheinung" die romantische Doppelgängerei behandelt, er sie im Sinne eines tiefen sittlichen Gefühles und einer ernsten Verzweiflung auffaßt. Der Erzähler kommt in nächtlicher Stunde nach Hause und sieht sich selbst an seinem Pulte stehen. „Wer bist du?" fragt er den Spuk. „Wer stört mich?" antwortet das andere Ich.

Und er: „So laß uns, wer du seist, erfahren!"
Und ich: „Ein solcher bin ich, der getrachtet
Nur einzig nach dem Schönen, Guten, Wahren;
Der Opfer nie dem Götzendienst geschlachtet,
Und nie gefröhnt dem weltlich eitlen Brauch,
Verkannt, verhöhnt, der Schmerzen nie geachtet;
Der irrend zwar und träumend oft den Rauch
Für Flamme hielt, doch mutig beim Erwachen
Das Rechte nur verfocht: — bist du das auch?"
Und er mit wildem, kreischend lautem Lachen:
„Der du dich rühmst zu sein, der bin ich nicht.
Gar anders ist's bestellt um meine Sachen.
Ich bin ein feiger, lügenhafter Wicht,
Ein Heuchler mir und anderen, tief im Herzen
Nur Eigennutz, und Trug im Angesicht.
Verkannter Edler du mit deinen Schmerzen,
Wer kennt sich nun? wer gab das rechte Zeichen?
Wer soll, ich oder du, sein Selbst verscherzen?
Tritt her, so du es wagst, ich will dir weichen!"
Drauf mit Entsetzen ich zu jenem Graus:
„Du bist es, bleib', und laß hinweg mich schleichen!" —
Und schlich, zu weinen, in die Nacht hinaus.

Die bittere moralische Selbsterkenntnis giebt hier dem ganzen Spuk den tiefsten und unerwartetsten Sinn.

Durch die doppelte Nationalität, durch den tiefen Zwiespalt zwischen dem Lande seiner Geburt und dem Adoptiv-Vaterlande wurde Chamisso in der Jugend viel Herzeleid und Unglück zu teil. In einem seiner Briefe an Varnhagen vom 1. Dezember 1805 heißt es: „„Kein Volk, kein Vaterland, einzeln müssen wir's treiben!" — Siehe, das hast du mir aus dem Herzen ins Ohr geschrieen, daß ich erschrak und mir die Thränen, die rollenden, von den Wangen wischte. — O das muß in allen, allen meinen Briefen schon gesteckt haben."

Als Napoleon 1806, den Krieg gegen Preußen eröffnend, ein Dekret erließ, wonach jeder Franzose, der in den Reihen des Feindes diente, im Falle der Gefangennehmung vor ein Kriegsgericht gestellt und binnen vierundzwanzig Stunden erschossen werden sollte, sah Chamisso, der vergeblich um seinen Abschied nachgesucht

hatte, sich mit einem schmachvollen Tode bedroht. Er besucht im folgenden Jahre Frankreich, aber in Paris hält ihn nichts. „Wo ich auch bin" — klagt er — „entbehre ich des Vaterlandes, Boden und Menschen sind mir fremd, drum muß ich mich immer sehnen." Er war der begabteste und tapferste deutsche Offizier — sein Benehmen bei der Übergabe der Festung Hameln an die Franzosen beweist es — aber er wollte als geborener Franzose und Bewunderer Napoleons nicht gegen Frankreich und seinen Kaiser das Schwert ziehen.

Aus dem preußischen Militärdienste entlassen, hielt Chamisso sich einige Zeit am Hofe der Frau von Staël auf und lernte dort deren internationalen Gesellschaftskreis kennen. Dann setzte das Jahr 1813, das die Kriegserklärung Preußens an Frankreich brachte, den armen Deutsch-Franzosen auf die härteste Probe. Sein Herz war geteilt; er wünschte den Fall Napoleons, weil er den Despotismus verabscheute, er empfand indessen gleichzeitig jede Schmach, die den aus Rußland heimkehrenden Franzosen widerfuhr, und jede Verhöhnung des Kaisers als Franzose. Und dies so natürliche Gefühl wurde nicht einmal von seiner deutschen Umgebung geschont. Oft rief er in der Verzweiflung aus: „Nein, die Zeit hat kein Schwert für mich." „Thun und lassen", sagt er in einem Briefe vom Mai 1813, „war für mich gleich schmerzlich."

Aus dieser Stimmung ging sein poetisches Hauptwerk „Peter Schlemihl" hervor. Die Weltereignisse, die ihn zerrissen, machten ihn zugleich dichterisch produktiv, und so wurde der Sommer 1813 derjenige, der in seinem Leben als Dichter Epoche macht. Er war ja der Mann ohne Vaterland — „ich hatte kein Vaterland mehr oder noch kein Vaterland", sagt er selbst — und so dichtet er das Märchen von dem Manne ohne Schatten. Der Schatten ist trotz all seiner Nichtigkeit, wie das Vaterland, die Heimat, ein Naturgut des Menschen, ein durch die Geburt ihm zugekommenes, mit ihm verwachsenes Gut. Unter gewöhnlichen Verhältnissen wird das

Vaterland als ein so natürlicher Besitz aufgefaßt, daß er kaum als besonderes Gut empfunden wird; es wird, ungefähr wie der Schatten, als etwas, das man selbstverständlich hat, betrachtet. Der Wert desselben wird, wie im Märchen der Wert des Schattens, erst durch den Verlust, die Entbehrung einleuchtend. Seine ganze Wehmut, den Schmerz seines ganzen Lebens hat Chamisso in der kühnen Fabel niedergelegt. Und merkwürdig genug: nicht allein der Quintessenz des schon Erlebten hat er hier poetisch-symbolische Gestalt gegeben; seine Zukunft hat er ahnend angedeutet, seine Reise um die Welt, seine naturwissenschaftliche Thätigkeit. Nachdem Schlemihl den Versuchungen des Teufels entronnen ist, gelangt er durch Zufall in den Besitz von Sieben-Meilen-Stiefeln, die ihn nach allen Ländern der Erde bringen und ihn in die Lage setzen, seinem Lieblingsstudium sich in vollem Maße hinzugeben. Schlemihl selber sagt: „.... klar stand plötzlich meine Zukunft vor meiner Seele. Durch frühe Schuld von der menschlichen Gesellschaft ausgeschlossen, ward ich zum Ersatz an die Natur, die ich stets geliebt, gewiesen, die Erde war mir zu einem reichen Garten gegeben, das Studium zur Richtung und Kraft meines Lebens, zu ihrem Ziele die Wissenschaft."

Durch die Ursprünglichkeit der Erfindung, wie durch die eigentümliche Klarheit der Form, die allen Schöpfungen Chamissos gemeinsam ist und sein geistiges Erbe als Franzose zu sein scheint, hatte das Märchen einen außerordentlichen Erfolg und wurde in fast alle Sprachen übersetzt. Noch zehn Jahre nach dem Erscheinen desselben wurden in Deutschland die Modelampen, die keinen Schatten warfen, Lampen à la Schlemihl genannt.

Man begreift, daß die Lorbeern Chamissos Hoffmann nicht schlafen ließen. In der hübschen kleinen „Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde" läßt der Held sein Spiegelbild in Italien bei der verlockenden Giuletta, die ihn bezaubert hat, zurück und kehrt ohne dasselbe zu seiner Frau heim. Als sein kleiner Sohn eines Tages

plötzlich entdeckt, daß der Vater kein Spiegelbild hat, läßt das Kind den Spiegel, den es in der Hand hält, zur Erde fallen und läuft weinend zum Zimmer hinaus. Bald darauf tritt die Mutter herein, Staunen und Schreck in den Mienen. „„Was hat mir der Rasmus von dir erzählt!" sprach sie. „Daß ich kein Spiegelbild hätte, nicht wahr, mein Liebchen?" fiel Spikher mit erzwungenem Lächeln ein, und bemühte sich zu beweisen, daß es zwar unsinnig sei, zu glauben, man könne überhaupt sein Spiegelbild verlieren, im ganzen sei aber nicht viel daran verloren, da jedes Spiegelbild doch nur eine Illusion sei, Selbstbetrachtung zur Eitelkeit führe, und noch dazu ein solches Bild das eigene Ich spalte in Wahrheit und Traum."

Man sieht, der Spiegelsaal ist hier so weit entwickelt, daß die Spiegelbilder sich auf eigene Hand bewegen und sich nicht mehr nach dem Originale richten.

Dies ist sehr ergötzlich und sehr phantastisch; da es einem jeden freisteht, dem Spiegelbilde, welchen Wert er will, unterzuschieben, kann es sogar recht tiefsinnig genannt werden. Auch will ich weniger ein Urteil sprechen, als charakterisieren.

Indem die Romantik mit innerer Notwendigkeit die Kunstform auflöst; indem Hoffmann die Teile seines Werkes bunt durcheinanderwirrt, sodaß die Vorderseite des Blattes eine Geschichte, die Rückseite des Blattes eine ganz andere enthält; indem Tieck Dramen nach der Kugelschachtelungs-Theorie fabriziert, um nicht ernsthaft auf den Leser zu wirken; und indem Kierkegaard bei seiner Produktion nach chinesischem Schachtelmuster einen Verfasser in den anderen steckt, kraft der Theorie, daß die Wahrheit sich nicht anders als indirekt mitteilen lasse, eine Theorie, die er selbst schließlich mit Füßen tritt — ist der künstlerische Standpunkt der Romantik dem der Antike schnurgerade entgegengesetzt. Und indem die Romantik metaphysisch-sentimental die Persönlichkeit über mehrere aufeinanderfolgende Geschlechter ausreckt und dieselbe vor ihrer Geburt und nach ihrem

Tode leben läßt; indem sie, um eine schauerliche Wirkung zu erreichen, den Menschen zerspaltet und ihn sich selbst in der Thüre begegnen läßt; indem sie ihn als einen Träumer bei hellichtem Tage, als einen Halluzinierten und Wahnwitzigen schildert; indem sie humoristisch ihm die Eigenschaften anderer Menschen beilegt und ihn seiner eigenen beraubt, phantastisch bald einen Schatten, bald ein Spiegelbild von ihm ablöst, hat ihre phantastische Reflexion, ihre reflektierende Phantastik auch psychologisch den dem antiken schnurgerade entgegengesetzten Standpunkt eingenommen; denn in der antiken Zeit waren das Kunstwerk und die Persönlichkeit aus einem Gusse. Darin ist dies Streben konsequent — als Gegenpol der Klassizität, als Romantik.

Aber ist der Mensch nun auch mannigfaltig aus Naturnotwendigkeit und von Natur gespalten und geteilt, so ist er doch als gesunde, lebenskräftige Persönlichkeit Eins. Bewußtes Streben, Wille, Entschluß machen den Menschen zu einem Ganzen. Ist der Mensch auch als Naturerzeugnis nur eine Gruppe, welche durch Assoziationen mehr oder minder kräftig zusammengehalten wird, so ist der Mensch als Geist eine Individualität, und im Willen sammeln sich alle Elemente des Geistes und laufen darin aus, wie in die Schneide eines Schwertes. Die Romantik hat also den Menschen nur von seiner Naturseite und Nachtseite mit Genialität geschildert und begriffen. Zur Sammlung, Einheit und Freiheit des Geistes ist sie so wenig auf diesem, wie auf irgend einem anderen Punkte gelangt.

XII.

Mancher meiner Leser ist wohl einmal in ein Bergwerk eingefahren, in einen tiefen Schacht, in welchen er sich hinabwinden ließ, um dann von einem Manne mit einer Fackel beim unsichern Scheine des Lichtes sich in der Grube herumführen zu lassen. Zu einer ähnlichen Fahrt möchte ich den Leser einladen, wenn er sich meiner Führung und meiner Fackel anvertrauen will. Der Schacht, in den wir hinabsteigen wollen, ist das deutsche Gemüt, eine Grube so tief und dunkel, so reich an edlem Metall wie keine andere. Wir werden sehen, welchen Charakter dies Gemüt zur Zeit der Romantiker erhält, und welche Form und Beschaffenheit es bei demjenigen der Romantiker annimmt, welcher vor allen der Dichter des Gemütes ist — bei Novalis.

Was der Deutsche unter Gemüt versteht, läßt sich in keiner anderen Sprache direkt wiedergeben. Das Gemüt ist die Domäne des Deutschen. Es ist der innere Herd, der innere Schmelztiegel. In den berühmten Worten in „Wanderers Sturmlied“:

Innre Wärme,
Seelenwärme,
Mittelpunkt!
Glüh entgegen
Phöb-Apollon,
Kalt wird sonst
Sein Fürstenblick
Über dich vorübergleiten —

in diesen Worten hat Goethe das Gemüt und dessen Bedeutung für das Leben des Dichters geschildert. Bei dem, welcher „Gemüt“

besitzt, nimmt alles die Richtung nach innen, das Gemüt ist die Zentripetalkraft des Geisteslebens. Innigkeit wird ein Adelsbrief für den, welcher das Gemüt für das Höchste im Menschenleben hält. Wie die Romantiker bei allem ins Extrem gehen, so auch in der Auffassung des Gemütes. Alles, was im Gemüte brütend und geheimnisvoll, dunkel und unaufgeklärt ist, zerren sie auf Kosten des einfach Seelenvollen hervor. Goethe ist ihnen der Dichter vor allen, nicht wegen seiner plastischen Kraft, sondern wegen des Stimmungsvollen, Dämonisch-Mystischen, das Gestalten wie den Harfenspieler und Mignon umschwebt, wegen der fruchtbaren Stimmungsinnigkeit seiner kleinen Gedichte. Lessing und Schiller sind dagegen keine Dichter und werden mit Spott und bissiger Kritik verfolgt, weil diese hellen Köpfe mit scharfer Energie eine nach außen gewandte Richtung verfolgen. Denn Begeisterung, Seelenstärke und derlei Eigenschaften sind nicht Gemüt. Das Gemüt bleibt zu Hause, wenn die Begeisterung das Schwert zückt und auf ihre Fahrten hinauszieht. Der größte Dichter ist der, welcher das reichste Gemüt hat.

Die Veränderung, welche bei den Romantikern mit dem Gemüte vorgeht, ist die, daß die Goethesche Seelenwärme zur Hitze wird, den Siedepunkt erreicht, und in ihrer Glut alle festen Formen, Gestalten und Gedanken verzehrt. Der Dichter setzt seine Ehre in das heißeste, leidenschaftlichste Gefühl, von welchem er innerlich entbrannt ist. Novalis setzt immer sein ganzes Wesen ein. Das tiefste, das rücksichtsloseste Gefühl ist sein Prinzip.

Friedrich von Hardenberg ward im Mai 1772 in Wiederstedt in der Grafschaft Mansfeld in einer altadligen Familie geboren. Sein Vater, eine kraftvolle, feurige Natur, hatte sich, 31 Jahre alt, nach einem „sehr weltlichen Leben", durch den Tod seiner ersten Frau erschüttert, zu den Lehren der englischen Methodisten bekehrt und wurde später in seinem religiösen Leben durch den Einfluß der Herrenhuter und des Grafen Zinzendorf bestimmt. Der ältere

Bruder des Vaters, ein starrer Aristokrat von nicht geringer Bildung, wie er pietistisch und legitimistisch gesinnt, war letzterem außerdem eine bleibende Autorität. In seiner zweiten Ehe regierte sein Wille absolut; seine strengen Grundsätze erlaubten der Familie auch nicht den geringsten geselligen Verkehr; die Kinder mußten ihre jugendlichen Vergnügungen aufs sorgfältigste verbergen. 1787 wurde der Vater als Direktor der Salinen in der kleinen Stadt Weißenfels angestellt.

Der Eintritt in diese Familie machte noch 1799 einen tiefen Eindruck auf Tieck. Köpke sagt: „Ein ernstes, stilles Leben, eine prunklose, aber wahre Frömmigkeit herrschte hier. Die Familie war der Lehre der Herrnhuter zugethan und lebte und wirkte in diesem Sinne. Der alte Hardenberg, früher ein rüstiger Soldat, eine hohe, ehrwürdige Natur, stand wie ein Patriarch in der Mitte talentvoller Söhne und lieblicher Töchter. Neuerung und Aufklärung waren ihm in jeder Form verhaßt; die alte verkannte Zeit liebte und lobte er, und wenn die Gelegenheit es bot, konnte er derb und rückhaltslos seine Ansichten aussprechen oder in plötzlichem Jähzorn auflodern."

Hier eine Szene aus dem häuslichen Leben dieser Familie: Einst hörte Tieck den alten Herrn im Nebenzimmer in nicht eben glimpflicher Weise schelten und zürnen. „Was ist vorgefallen?" fragte er besorgt einen eben eintretenden Bedienten. „Nichts" erwiderte dieser trocken; „der Herr hält Religionsstunde." Der alte Hardenberg pflegte Andachtsübungen zu leiten und auch die jüngeren Kinder in Dingen des Glaubens zu prüfen, wobei es mitunter stürmisch herging.

Aus diesem Heim ging Friedrich von Hardenberg hervor. Er war ein träumerisches, sehr schwächliches Kind, ein aufgeweckter, ehrgeiziger Knabe. 1791 bezog er um Jura zu studieren die Universität Jena, die damals mit Lehrern wie Reinhold, Fichte, Schiller ihre Glanzzeit hatte. Besonders erweckend waren für Friedrich von

Hardenberg die Vorlesungen Schillers; er wurde dem Jüngling „das vollendete Muster reiner Humanität". Auch mit Fichte wurde er näher bekannt und nannte ihn begeistert „den Gesetzerfinder des neuen Weltsystems". Man hätte den künftigen Verherrlicher des Obskurantismus in ihm nicht ahnen können.

In dieser Zeit der ersten Jugend sehen wir ihn einer leidenschaftlichen Reflexion über das eigene Ich hingegeben, in allen Plänen schwankend; bald will er mit größtem Eifer sich den Studien widmen, bald alle wissenschaftlichen Beschäftigungen an den Nagel hängen, um Soldat zu werden. So sonderbar es klingt, sind in dieser Periode die Freiheitsmänner, die ausgeprägte Nützlichkeitsapostel gewesen sind, die Vorbilder, die er preist. An den Bruder schreibt er: „Kaufe dir Franklins Jugendjahre und laß dies Buch und seinen Genius deinen Begleiter sein." Etwas jugendlicher Leichtsinn läuft zu dieser Zeit mit ein; er bringt sich durch Schuldenmachen ab und zu in Verlegenheit, macht aber zugleich mit überlegenem Verstand dem Vater Vorstellungen, wenn derselbe diesen „gemeinschaftlichen Fehler der Jugend" zu feierlich nimmt.

Beim Ausbruche der französischen Revolution, die natürlicherweise die Erbitterung des Vaters wie des Oheims aufs äußerste erregte, sehen wir Friedrich mit seinem nur einige Jahre älteren Bruder Erasmus lebhaft Partei für die Revolution und ihre Ideen ergreifen.

Da die kleinlichen Verhältnisse in Sachsen Friedrich abschreckten, erklärte sein Verwandter, der damalige Minister von Hardenberg, der spätere Staatskanzler, sich bereit, ihm eine Anstellung in Preußen zu verschaffen; der Plan wurde durch die Bedenken des Vaters vereitelt, den Sohn in das Haus des liberaleren Vetters nach Berlin zu geben. So wurde Friedrich seiner praktischen Ausbildung halber, um sich mit den kursächsischen Rechts- und Verwaltungsverhältnissen vertraut zu machen, nach Tennstedt bei Erfurt zu dem trefflichen Kreisamtmann Just, seinem späteren Freunde, geschickt.

Novalis' erster Freund unter den Romantikern war Friedrich Schlegel, den er schon auf der Universität kennen lernte. Die Freunde hatten mancherlei Berührungspunkte; Novalis stand anfänglich ganz unter dem Einfluß Schlegels. In einem seiner Briefe aus seinem fünfundzwanzigsten Jahre heißt es: „Für mich bist du der Oberpriester von Eleusis gewesen. Ich habe durch dich Himmel und Hölle kennen gelernt, durch dich von dem Baume des Erkenntnisses gekostet." Politisch stimmen sie vollständig überein, nur daß Schlegel als Republikaner starrer und strenger erscheint. Hardenberg schreibt einmal, er habe Lust Schlegel zu besuchen, auch um seines Wirtes willen, dem er „wegen des ehrlichen Republikanismus desselben" recht gut sei, ohnerachtet Schlegel „als Rigorist" ihnen beiden den Herrendienst verdenkt. Er schätzt Friedrich Schlegel als Kritiker unendlich hoch, bewundert die Feinheit seines kritischen Netzes, wodurch kein Fischchen entschlüpfen könne, und nennt ihn sogar den „dephlogistisierten Lessing".

Als Schlegel ihn 1797 in seiner Heimat besuchte, fand er ihn völlig gebrochen. Novalis hatte eine heftige, sein ganzes Wesen erfüllende Liebe zu einem jungen Mädchen, Sophie von Kühn, gehegt, und jetzt hatte der Tod ihn der Geliebten beraubt. Er verzweifelte, eine wahre Todessehnsucht bemächtigte sich seiner; er glaubte, daß sein Körper dieser Sehnsucht nach der Verstorbenen, diesem Wunsche und diesem Willen zu sterben nachgeben würde. Ohne eigentliche Selbstmordgelüste nennt er diesen Willen zur Auflösung den festen Entschluß, den er gefaßt hat, „der seinen Tod als freies Opfer erscheinen lassen soll." Und unter diesen Todesgedanken schreibt er seine „Hymnen an die Nacht". Das Übermaß der Verzweiflung, dem er sich ergab, nebst dem barocken Umstande, daß Sophie nur zwölf Jahre alt war, als er sich in sie verliebte, so daß seine Liebe zu ihr in die Zeit von ihrem zwölften bis fünfzehnten Jahre fällt, scheinen für das durchgehend Krankhafte und Unnatürliche in Novalis' Anlage zu sprechen. Und dazu

kommt noch, daß wir ihn ein Jahr nachher wieder verlobt finden, diesmal mit einer Tochter des Berghauptmannes von Charpentier. Gewiß steht, wie La Rochefoucauld sagt, die Stärke unserer Leidenschaften in keinem Verhältnis zu ihrer Dauer, aber recht seltsam ist es doch, sich so plötzlich mit einer anderen zu trösten, wenn man sich ein Jahr hindurch mit dem Gedanken an den Tod wie mit seiner einzigen Freude und Wollust beschäftigt und gesprochen hat, als umschlösse das Grab unser eins und alles. Nicht einmal die klägliche Ausflucht fehlt, daß Julie ihm als die wiedergeborene Sophie erscheine, was die Präexistenztheorie der Romantiker allerdings nahelegen mochte. Hier, wie auch sonst in Hardenbergs Leben, ist das scheinbar Unnatürliche indes ein leicht verständliches Erzeugnis der Umstände: Sophie von Kühn scheint ungefähr wie Auguste Böhmer ein weit über ihre Jahre entwickeltes Kind gewesen zu sein. Sie trat dem zweiundzwanzigjährigen Jüngling zugleich mit dem Zauber des Kindes und der Jungfrau entgegen; ihre Züge waren edel, die tiefen dunklen Augen mit dem großen, alles anziehenden Blick schienen eine Welt in sich zu fassen. Auch die, welche sie mit ruhigem Blute betrachtet haben, nennen sie „ein himmlisches Geschöpf"; ihr lockiges Köpfchen schien über der feinen Gestalt zu schweben.

Sophiens elterliches Haus, ein heiteres, gastliches Heim, stand in dem stärksten Gegensatze zu dem, aus welchem der junge Hardenberg ausgegangen war; die ganze Familie wirkte bezaubernd auf ihn, wie später auf seinen älteren Bruder. So wurde das noch unentwickelte junge Mädchen, das ihn vielleicht durch längeres Zusammenleben als zu weltlich oder zu wenig bedeutend enttäuscht hätte, seine Muse, seine Beatrice, sein Ideal. Und als fast gleichzeitig mit ihrem Tode ihm sein älterer Bruder Erasmus, mit dem ihn die schönste und offenste Freundschaft verband, durch die Schwindsucht entrissen wurde, läßt es sich recht wohl verstehen, daß es ihm ward, als hätte das Leben für ihn allen Reiz verloren, und daß

ihm der Tod nicht nur als Erlösung vorkam, sondern daß er mit seiner Anlage zur Mystik von dem Tode als „freiem Opfer" sprach. In sein Tagebuch schreibt er um diese Zeit: „Mein Tod soll Beweis meines Gefühls für das Höchste sein; echte Aufopferung, nicht Flucht und Notmittel."

In dieser Krisis fängt er an sich dem positiven Christentume zu nähern. Nicht daß er eigentlich irgend einem konfessionellen Bekenntnis, noch weniger dem Buchstabenglauben zu huldigen anfing, aber seine heidnische Todessehnsucht nahm eine christliche Färbung an. Sein innerstes Gemütsleben war lange so beschaffen gewesen, daß er ohne die historische Strömung der Zeit, welche die Geister ergriff, ebensogut ein entschiedener Gegner jeglicher Kirchenlehre hätte werden und bleiben können. Noch schien es von ihm wahr zu sein, was Friedrich Schlegel ihm — sogar ein Jahr später — schrieb: „Vielleicht hast du noch die Wahl, mein Freund, entweder der letzte Christ, der Brutus der alten Religion, oder der Christus des neuen Evangeliums zu sein." Kurz danach war die Entscheidung getroffen.

Noch im Dezember 1798 fühlte er sich seinem bibelgläubigen Freunde Just gegenüber nur als Apostel der reinen Innigkeit. Er hängt nicht wie jener „mit kindlichem Sinn an den unwandelbaren Chiffern einer geheimnisvollen Urkunde", er giebt „weniger auf urkundliche Gewißheit, weniger auf den Buchstaben"; er ist geneigter, in sich selbst „höheren Einflüssen nachzuspüren" und sich einen eigenen Weg in die Urwelt zu bahnen; er sieht in der Geschichte und in den Lehren der christlichen Religion die symbolische Vorzeichnung einer allgemeinen, jeder Gestalt fähigen Weltreligion. „Wenn mir aber", sagt er, „eben aus diesem Standpunkte alle Theologien auf mehr und minder glücklich begriffenen Offenbarungen zu ruhen, alle zusammen jedoch in dem sonderbarsten Parallelismus mit der Bildungsgeschichte der Menschheit zu stehen und in einer aufsteigenden Reihe sich friedlich zu ordnen dünken, so werden Sie das

vorzüglichste Element meiner Existenz, die Phantasie, in der Bildung dieser Religionsansicht nicht verkennen."

Hier sehen wir Hardenberg selbst mit vollem Bewußtsein die Phantasie als Urheberin seiner religiösen Entwickelung bezeichnen.

In demselben Jahre (1798) sandte er an Wilhelm Schlegel für dessen Zeitschrift „Athenäum" einige Fragmente mit der Bitte, den Autor als Novalis zu bezeichnen, „welcher Name ein alter Geschlechtsname von mir ist, und nicht ganz unpassend".

Als Tieck im Sommer 1799 zum Besuch nach Jena kam, traf er zum ersten Male mit Novalis zusammen. Wilhelm Schlegel vermittelte die Bekanntschaft, welche sich bald zu schwärmerischer Freundschaft gestaltete. In bewegtem Gespräch verbrachten sie den ersten Abend; sie erschlossen einander die Herzen und tranken Brüderschaft. Um Mitternacht traten sie hinaus in die Sommernacht. Der Vollmond, sagt Köpke, ruhte magisch und glanzvoll auf den Höhen um Jena. Gegen Morgen begleiteten sie Novalis nach Hause. Tieck hat im „Phantasus" diesem Abend ein Erinnerungsmal gesetzt. Tiecks Einwirkung, welche von jetzt an beginnt, veranlaßte Novalis zur Abfassung seines Hauptwerkes, des „Heinrich von Ofterdingen". Während der Arbeit an demselben raffte ihn die Schwindsucht dahin. Schon zwei Jahre nach jener Begegnung hatte ihn der Tod ereilt. Er wurde nur neunundzwanzig Jahre alt. Dieser Umstand im Verein mit seiner großen Originalität und seiner seltenen Schönheit hat einen poetischen Schimmer über seine Gestalt ausgebreitet. Er, der Johannes der neuen Richtung, glich auch in seiner äußeren Erscheinung einem Johannes. Seine Stirn war fast durchsichtig, seine braunen Augen funkelten von einem ungewöhnlichen Glanze. In den drei letzten Jahren seines Lebens sah man ihm an, daß er einem frühen Tode verfallen war.

Novalis war siebzehn Jahre alt gewesen, als die französische Revolution ausbrach, und er hat als geistige Individualität ein

bleibendes Verhältnis zu ihr gehabt. Will man kurz die Idee dieser großen Bewegung bezeichnen, so ist es die, alles nur Traditionelle umzustürzen, und durch einen Bruch mit allem Geschichtlichen das ganze Menschendasein auf der reinen Vernunft zu begründen. Die Denker und Helden der Revolution lassen, sozusagen, die ganze äußere Welt in der Vernunft untergehen, um sie aus der Vernunft sich wieder erheben zu lassen. Obwohl Novalis in der unheimlichsten und widerwärtigsten Reaktion endigt, ist er dennoch von seiner Zeit ergriffen, ist, ohne es zu wissen, durch und durch von ihrem Geiste bestimmt. Zwischen ihm, dem stillen, nach innen gekehrten, kurfürstlich-loyalen Assessor und jenen armen Barfüßlern, welche, die Marseillaise singend und die Trikolore schwingend, von Paris an die Grenze eilten, ist die Grundähnlichkeit vorhanden, daß sowohl er wie sie die ganze äußere Welt in einer inneren Welt zugrundegehen lassen wollten. Nur ist diese innere Welt für sie die Vernunft, für ihn das Gemüt — für sie die Vernunft mit ihren Forderungen und Formeln: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit; für ihn das Gemüt mit seiner nächtlich dunkeln, wunderbaren Welt, in welchem er alles schmelzt, um auf dem Boden des Kessels als Niederschlag, als das Gold des Gemütes: Nacht, Krankheit, Mystik und Wollust zu finden.[1]

So gehört er seiner Zeit an, auch da, wo er auf das leidenschaftlichste gegen seine Zeit und ihre Ideen ankämpft. So steht er in polarstem Gegensatze zu allen hellen und schönen Ideen der Zeit, von deren Geist er wider seinen Willen gefangen genommen ist.

Was bei Fichte und bei den Revolutionsmännern das klare, Alles beherrschende und alles umfassende Selbstbewußtsein ist, das ist bei ihm das alles verschlingende Selbstgefühl, das sich zur Wollust steigert; denn die neue Zeit geht ihm so zu Herzen, daß sie wie in alle seine Nerven verwachsen ist, und daß er sie mit wollüstiger

[1] A. Ruge, Gesammelte Schriften. Erster Band. S. 247 ff.

Spannung empfindet. Was bei jenen die abstrakte, alles von vorn beginnende Freiheit ist, das ist bei ihm die willkürliche, alles verflüchtigende Phantastik, welche die Natur und die Geschichte in Symbole und Mythen auflöst, um mit allem von außen gegebenen frei umspringen und frei in der Selbstempfindung schwelgen zu können. „Gleich stark", sagt Arnold Ruge, „treten bei Novalis die Mystik, die theoretische Wollust, und die Wollust, diese praktische Mystik, hervor."

Novalis ist sich sehr klar bewußt, daß seine Einbildungskraft (diejenige eines Hektikers, mit hektischer Sinnlichkeit und hektisch überirdischem Sehnen) trotz all seines theoretischen Spiritualismus um die Wollust kreist. In einem Brief an Karoline Schlegel über die Lucinde sagt er: „Ich weiß, daß die Phantasie das Unsittlichste, das geistig Tierischste am liebsten mag; indes weiß ich auch, wie sehr alle Phantasie wie ein Traum ist, der die Nacht, die Sinnlosigkeit und die Einsamkeit liebt." Er hat von der Phantasie im allgemeinen ausgesprochen, was von der seinigen galt.

Tieck sprach mit Begeisterung von der Musik, die uns das Gefühl selber fühlen lehre. Novalis liefert den Kommentar zu diesen Worten. Er, dessen Prinzip das rücksichtslose Gefühl ist, will sich selbst fühlen, und macht kein Hehl daraus, daß er diesen Selbstgenuß sucht. Deshalb ist die Krankheit ihm lieber, als die Gesundheit. Denn der Kranke fühlt beständig seinen eigenen Körper, während der Gesunde nicht auf denselben achtet. Pascal und nach ihm Kierkegaard haben sich damit begnügt, die Krankheit als den natürlichen Zustand des Christen zu bezeichnen, Novalis geht viel weiter. Die Krankheit ist ihm das höchste, das einzig wahre Leben: „Leben ist eine Krankheit des Geistes." Weshalb? Weil der Weltgeist nur in lebenden Individuen sich selbst fühlt und empfindet. Und wie Novalis die Krankheit preist, so preist er auch die Wollust. Weshalb? Weil die Wollust nichts anderes ist, als ein exaltiertes, krankhaftes Selbstgefühl und ein unentschiedener Kampf zwischen Lust

und Schmerz. „In dem Augenblicke," sagt er, „in welchem der Mensch die Krankheit oder den Schmerz zu lieben anfinge, läge vielleicht die reizendste Wollust in seinen Armen, die höchste positive Lust durchdränge ihn. . . . Fängt nicht überall das Beste mit Krankheit an? Halbe Krankheit ist Übel. Ganze Krankheit ist Lust und zwar höhere." So spricht Novalis auch von einer mystischen Kraft, „welche die Kraft der Lust und Unlust zu sein scheint, deren begeisternde Wirkungen wir so ausgezeichnet in den wollüstigen Empfindungen zu bemerken glauben."

Diesem wollüstigen Krankheitsgefühle bei Novalis entspricht im Pietismus das Sündenbewußtsein, die geistige Krankheit, die zugleich Wollust ist. Von diesem Zusammenhange hat Novalis das klarste Bewußtsein. Er sagt: „Die christliche Religion ist die eigentliche Religion der Wollust. Die Sünde ist der größte Reiz für die Liebe der Gottheit; je sündiger der Mensch sich fühlt, desto christlicher ist er. Unbedingte Vereinigung mit der Gottheit ist der Zweck der Sünde und der Liebe." Und an einer anderen Stelle: „Es ist wunderbar genug, daß nicht längst die Assoziation von Wollust, Religion und Grausamkeit die Menschen aufmerksam auf ihre innige Verwandtschaft und gemeinschaftliche Tendenz gemacht hat."

Und wie Novalis die Krankheit der Gesundheit vorzieht, so zieht er bei weitem die Nacht dem Tage mit seinem „frechen Lichte" vor.

Der Haß gegen den Tag und das Tageslicht findet sich durchgehends bei den Romantikern. Ich deutete schon bei „William Lovell" darauf hin. Novalis geht noch weiter auf diesem Wege in seinen berühmten „Hymnen an die Nacht." Daß er die Nacht liebt, ist leicht zu verstehen. Da die Nacht dem Ich die umgebende Welt verbirgt, treibt sie das Ich gleichsam in sich selbst hinein. Das Selbstgefühl und das Nachtgefühl sind daher eins und dasselbe. Und die Wollust des Nachtgefühles ist die Stimmung

des Grauens; zuerst eine Angstempfindung, weil es dem Menschen im Dunkeln zu Mute ist, als verlöre er sich selbst, da alles um ihn her verschwindet, dann ein krankhaft-behagliches Schaudern, weil das Selbstgefühl aus dieser Angst stärker emportaucht.[1]

In einem seiner Fragmente nennt Novalis den Tod eine Brautnacht, ein Geheimnis süßer Mysterien, und fügt das Distichon hinzu:

„Ist es nicht klug, für die Nacht ein geselliges Lager zu suchen?
Darum ist klüglich gesinnt, wer auch Entschlummerte liebt."

Und so tief ist diese Denkweise in der romantischen Lebensanschauung begründet, daß in Werners Drama „Die Kreuzesbrüder" der Held kurz vor seinem Tode auf dem Scheiterhaufen sagt:

„Den Neid verzeih' ich,
Die Trauer nicht. — O, unaussprechlich schwelg' ich
In der Verwandlung Wonn', in dem Gefühl
Des schönen Opfertodes! — O, mein Bruder!
Nicht wahr? es kommt die Zeit, wo alle Menschen
Den Tod erkennen — freudig ihn umarmen,
Und fühlen werden, daß dies Leben nur
Der Liebe Ahnung ist, der Tod ihr Brautkuß,
Und sie, die mit der Inbrunst eines Gatten,
Im Brautgemach, uns vom Gewand entkleidet —
Verwesung, Gluterguß der Liebe ist!"

Leben und Tod sind für Novalis nur „relative Begriffe". Die Toten sind halbwegs lebend, die Lebenden halbwegs tot. Erst durch diese Anschauung erhält das Dasein für ihn seine rechte Würze. Es heißt in seiner ersten Hymne an die Nacht: „Abwärts wend' ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht. Fernab liegt die Welt, in eine tiefe Gruft versenkt: wüst und einsam ist ihre Stelle. In den Saiten der Brust weht tiefe Wehmut. . . . Hast auch du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht? . . . Köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn. Die schweren Flügel des Gemütes hebst du empor. . . . Wie arm

[1] A. Ruge, Gesammelte Schriften. Erster Band. S. 264 ff.

und kindisch dünkt mir das Licht nun! wie erfreut und gesegnet des Tages Abschied!... Himmlischer als jene blitzenden Sterne dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehen sie, als die blässesten jener zahllosen Heere; unbedürftig des Lichtes durchschauen sie die Tiefen eines liebenden Gemütes, was einen höheren Raum mit unsäglicher Wollust füllt. Preis der Weltkönigin, der hohen Verkündigerin heiliger Welten, der Pflegerin seliger Liebe! Sie sendet mir dich, zarte Geliebte, liebliche Sonne der Nacht. Nun wach' ich, denn ich bin dein und mein: du hast die Nacht mir zum Leben verkündet, mich zum Menschen gemacht. Zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir mich vermische, und dann ewig die Brautnacht währe." Man fühlt das brennende Verlangen des von Schwindsucht Verzehrten in diesem hektischen Erguss. So heißt es auch in der „Lucinde": „O ewige Sehnsucht! Doch endlich wird des Tages fruchtloses Sehnen, eitles Blenden sinken und erlöschen, und eine große Liebesnacht sich ewig ruhig fühlen." In dem Gedanken an eine nicht momentane, sondern ewige Umarmung begegnen sich die beiden romantischen Nachtschwärmer.

In dieser Begeisterung für die Nacht liegt der Keim zur religiösen Mystik. Wie früher bei Jung Stilling, schlägt später bei Justinus Kerner die Mystik in Aberglauben und Gespensterspuk um. In einzelnen Schriften der späteren Romantiker, wie z. B. in Achim von Arnims „Die schöne Isabella von Ägypten", sind die Hälfte der auftretenden Personen Gespenster. Bei Clemens Brentano wird die Mystik, selbst wo er am höchsten steht, das Grundelement, das seine ganze Technik durchdringt und seiner Erzählung ihren Reiz und ihre Farbe giebt.

Die Mystik bezeichnet Novalis selbst als „ein wollüstiges Wesen". Um diesen Ausdruck recht zu verstehen, muß man seine Hymnen studieren: „Unverbrennlich steht das Kreuz, eine Siegesfahne unseres Geschlechtes.

Hinüber wall' ich,
Und jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust sein.
Noch wenig' Zeiten,
So bin ich los,
Und liege trunken
Der Lieb' im Schoß."

Noch deutlicher tritt die Ekstase, die ekstatische Leidenschaft des sinnlichen Ichs, in jener Abendmahlshymne hervor, welche sich als Nr. VII unter den „Geistlichen Liedern" findet:

„Wenige wissen
Das Geheimnis der Liebe,
Fühlen Unersättlichkeit
Und ewigen Durst.
Des Abendmahls
Göttliche Bedeutung
Ist den irdischen Sinnen Rätsel;
Aber wer jemals
Von heißen, geliebten Lippen
Atem des Lebens sog,
Wem heilige Glut
In zitternde Wellen das Herz schmolz,
Wem das Auge aufging,
Daß er des Himmels
Unergründliche Tiefe maß,
Wird essen von seinem Leibe
Und trinken von seinem Blute
Ewiglich.
Wer hat des irdischen Leibes
Hohen Sinn erraten?
Wer kann sagen,
Daß er das Blut versteht?
Einst ist alles Leib —
Ein Leib,
In himmlischem Blute
Schwimmt das selige Paar.

O! daß das Weltmeer
Schon errötete,
Und in duftiges Fleisch
Aufquölle der Fels!

Nie endet das süße Mahl,
Nie sättigt die Liebe sich;
Nicht innig, nicht eigen genug
Kann sie haben den Geliebten.
Von immer zärteren Lippen
Verwandelt wird das Genossene
Inniglicher und näher.
Heißere Wollust
Durchbebt die Seele,
Durstiger und durstiger
Wird das Herz:
Und so währet der Liebe Genuß
Von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Hätten die Nüchternen
Einmal gekostet,
Alles verließen sie,
Und setzten sich zu uns
An den Tisch der Sehnsucht,
Der nie leer wird.
Sie erkännten der Liebe
Unendliche Fülle,
Und priesen die Nahrung
Von Leib und Blut."

Hier haben wir ein glänzendes Beispiel für das Wesen und den Charakter der Mystik. Sie behält alle religiösen Formen, aber sie fühlt durch und durch ihren Inhalt; sie redet dieselbe Sprache wie die Orthodoxie und übersetzt für sich selbst diese tote Sprache, vertauscht sie mit einer lebendigen. Hierin ist der Grund für ihre große Bedeutung im Mittelalter gegenüber der steifen, äußerlichen Scholastik, welche sie in ihrer Glut verzehrte, zu finden. Und so wurde sie die Vorläuferin der Reformation. Der Mystiker bedarf keines äußerlichen Dogmas; in seiner frommen Verzückung ist er sein eigener Priester. Aber da alle Tendenzen seiner Seele nach innen gehen, vernichtet er ebensowenig irgend ein äußerliches Dogma, und endet damit, die Priesterwürde bei anderen anzubeten.

In mystisch-prophetischen Worten verkündigt Novalis das neue Reich der heiligen Finsternis:

„Es bricht die neue Welt herein
Und verdunkelt den hellsten Sonnenschein.
Man sieht nun aus bemoosten Trümmern
Eine wunderseltsame Zukunft schimmern,
Und was vordem alltäglich war,
Scheint jetzo fremd und wunderbar.
Der Liebe Reich ist aufgethan,
Die Fabel fängt zu spinnen an.
Das Urspiel jeder Natur beginnt,
Auf kräftige Worte jeder sinnt,
Und so das große Weltgemüt
Überall sich regt und unendlich blüht.
— — — — — — — — — — —
Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt,
Und was man glaubt, es sei geschehn,
Kann man von weitem erst kommen sehn;
Frei soll die Phantasie erst schalten
Nach ihrem Gefallen die Fäden verweben,
Hier manches verschleiern, dort manches entfalten,
Und endlich in magischem Dunst verschweben.
Wehmut und Wollust, Tod und Leben
Sind hier in innigster Sympathie —
Wer sich der höchsten Lieb' ergeben,
Genest von ihren Wunden nie."

Noch kräftiger sind die Gedanken: Nacht — Tod — Wollust — Seligkeit ineinander gewebt in dem Gedichte, das sich in „Heinrich von Ofterdingen" über dem Kirchhofe des Klostergartens befindet. Die Toten sagen:

„Süßer Reiz der Mitternächte,
Stiller Kreis geheimer Kräfte,
Wollust rätselhafter Spiele,
Wir nur kennen euch.
— — — — — — —
Leiser Wünsche süßes Plaudern
Hören wir allein und schauen
Immerdar in sel'ge Augen,
Schmecken nichts als Mund und Kuß;
Alles, was wir nur berühren,
Wird zu heißen Balsamfrüchten,
Wird zu weichen, zarten Brüsten,
Opfern kühner Lust.

Immer wächst und blüht Verlangen,
Am Geliebten festzuhangen,
Ihn im Innern zu empfangen,
Eins mit ihm zu sein;
Seinem Durste nicht zu wehren,
Sich im Wechsel zu verzehren,
Voneinander sich zu nähren,
Voneinander nur allein.

So in Lieb' und hoher Wollust
Sind wir immerdar versunken,
Seit der wilde, trübe Funken
Jener Welt erlosch;
Seit der Hügel sich geschlossen,
Und der Scheiterhaufen sprühte,
Und dem schauernden Gemüte
Nun das Erdgesicht zerfloß."

Dieser Mystizismus, welcher die Toten als diejenigen preist, welche in allen Freuden der Sinnlichkeit schwelgen, ist im Leben notwendigerweise Quietismus, d. h. Verherrlichung des rein vegetierenden, pflanzenartigen Lebens, ganz wie es in der „Lucinde" gefeiert wird.

„Die Gewächse", sagt Novalis, „sind die unmittelbarste Sprache des Bodens; jedes neue Blatt, jede sonderbare Blume ist irgend ein Geheimnis, das sich hervordrängt, und das, weil es sich vor Liebe und Lust nicht bewegen und nicht zu Worten kommen kann, eine stumme, ruhige Pflanze wird. Findet man in der Einsamkeit eine solche Blume, ist es da nicht, als wäre alles umher verklärt, und hielten sich die kleinen befiederten Töne am liebsten in ihrer Nähe auf? Man möchte vor Freuden weinen, und abgesondert von der Welt nur seine Hände und Füße in die Erde stecken, um Wurzeln zu treiben und nie diese glückliche Nachbarschaft zu verlassen."

Die Gefühlsschwelgerei liefert hier, indem sie die Vorstellung von einer so aberwitzigen, an Holbergs „Ulysses von Ithacia" erinnernden Situation hervorruft, ihre eigene, beißende Parodie.

„Blumen", heißt es an einer anderen Stelle des „Ofterdingen",

„sind die Ebenbilder der Kinder. . . . So ist die Kindheit in d Tiefe zunächst der Erde, da hingegen die Wolken vielleicht die E scheinungen der zweiten, höheren Kindheit, des wiedergefundenen Par dieses sind und daher so wohlthätig auf die erstere herunterthauen. Sogar von der Kindlichkeit der Wolken ist im romantischen Jarg die Rede. Die Naivetät steigt in die Lüfte und ruht nicht, bis s auch die Wolken annektiert hat. O Polonius! — Diese naiv Wolken sind das echte und eigentliche Symbol der Romantik.

Doch in den Pflanzen und ihren Gegenbildern, den Wolke ist für das romantische Gemüt noch zu viel Streben, Absicht u Unruhe. Selbst ein Vegetieren ist doch immer nicht das rei Brüten, nicht die reine Ruhe, sondern enthält eine Richtung na aufwärts in dem Streben der Pflanze nach Licht. Daher ist d Pflanzenleben auch nicht das höchste. Novalis geht noch ein Schritt weiter als Friedrich Schlegel:

„Das höchste Leben ist Mathematik. Ohne Enthusiasmus kei Mathematik. Reine Mathematik ist Religion. Zur Mathema gelangt man nur durch eine Theophanie. Der Mathematiker wei alles. Alle Thätigkeit hört auf, wenn das Wissen eintritt. D Zustand des Wissens ist Eudämonie, selige Ruhe der Beschauun himmlischer Quietismus."

Hie stehen wir auf dem Gipfel. Alles Leben ist kryställisie in den toten Formen der Mathematik.

Auf diesem Punkte ist das reine Gemütsleben so stark ko zentriert, daß es stille steht. Es ist, als hätte die Uhr der Seel aufgehört zu schlagen. Jedes edle Streben, jede freisinnige Rich tung nach außen ist zurückgedrängt, erstickt im dumpfen Keller de Gemütes.

Auf diesem Punkte schlägt daher die Innerlichkeit des Gemüte in die krasseste Äußerlichkeit um. Da alle Kraft, neue Formen z erzeugen, verschmäht und ertötet ist, so sind wir an den Wendepunk gelangt, wo alle festen äußeren Formen nur als solche anerkannt

werden, und umsomehr, je fester sie sind, je mehr sie sich jener kryſtallartigen Verſteinerung nähern, je beſtimmter ſie jeder Tendenz die Zwangsjacke anlegen, je gewiſſer es iſt, daß ſie nur für das rein vegetierende Leben Raum laſſen. Novalis thut dieſen Schritt in dem merkwürdigen Aufſatze „Die Chriſtenheit oder Europa“ (1799), welchen Tieck durch Ausmerzung desſelben vergebens in Vergeſſenheit zu bringen ſuchte, und den ſpäter Friedrich Schlegel durch Auslaſſung einer Hauptſtelle zum Ausdruck des reinen Papismus fälſchte. Dort heißt es: „Es waren ſchöne, glänzende Zeiten, wo Europa ein chriſtliches Land war, wo Eine Chriſtenheit dieſen menſchlich geſtalteten Weltteil bewohnte . . . Mit Recht widerſetzte ſich das weiſe Oberhaupt der Kirche frechen Ausbildungen menſchlicher Anlagen auf Koſten des heiligen Sinns, und unzeitigen gefährlichen Entdeckungen im Gebiete des Wiſſens. So wehrte er den kühnen Denkern, öffentlich zu behaupten, daß die Erde ein unbedeutender Wandelſtern ſei; denn er wußte wohl, daß die Menſchen mit der Achtung für ihren Wohnſitz und ihr irdiſches Vaterland auch die Achtung vor der himmliſchen Heimat und ihrem Geſchlecht verlieren und das eingeſchränkte Wiſſen dem unendlichen Glauben vorziehen und ſich gewöhnen würden, alles Große und Wunderwürdige zu verachten und als tote Geſetzwirkung zu betrachten.“

So deklamierten im ſiebzehnten Jahrhundert wohl die Küſter. Aber man fühlt die Konſequenz des Dichters. Die Poeſie, welche Schiller nach Hellas führte, führt Novalis zur Inquiſition und veranlaßt ihn, wie nach ihm Joſeph de Maiſtre, ihre Partei wider Galilei zu ergreifen. Von dem Proteſtantismus ſagt er: „Dieſe innere große Spaltung, die zerſtörende Kriege begleiteten, war ein merkwürdiges Zeichen der Schädlichkeit der Kultur für den Sinn des Unſichtbaren, wenigſtens einer temporellen Schädlichkeit der Kultur einer gewiſſen Stufe. . . . Die Inſurgenten trennten das Untrennbare, teilten die unteilbare Kirche und riſſen ſich frevelnd aus dem allgemeinen chriſtlichen Verein, durch welchen

und in welchem allein die echte dauernde Wiedergeburt möglich war . . . Der Religionsfriede ward nach ganz fehlerhaften und religionswidrigen Grundsätzen abgeschlossen und durch die Fortsetzung des sogenannten Protestantismus etwas durchaus Widersprechendes: eine Revolutions-Regierung, permanent erklärt . . . Luther behandelte das Christentum überhaupt willkürlich, verkannte seinen Geist und führte einen anderen Buchstaben und eine andere Religion ein, nämlich die heilige Allgemeingültigkeit der Bibel, und damit wurde leider eine andere, höchst fremde, irdische Wissenschaft in die Religionsgemeinschaft gemischt — die Philologie, — deren auszehrender Einfluß von da an unverkennbar wird . . . Jetzt wurde die absolute Popularität der Bibel behauptet und nun drückte der dürftige Inhalt, der rohe abstrakte Entwurf der Religion in diesen Büchern desto merklicher, und erschwerte dem heiligen Geiste die freie Belebung, Eindringung und Offenbarung unendlich . . . Mit der Reformation war's um die Christenheit gethan . . . Zum Glück für die alte Verfassung that sich jetzt ein neu entstandener Orden hervor, auf welchen der sterbende Geist der Hierarchie seine letzten Gaben ausgegossen zu haben schien, der mit neuer Kraft das Alte zurüstete und mit wunderbarer Einsicht und Beharrlichkeit, klüger, als je vorher geschehen, sich des päpstlichen Reichs und seiner mächtigern Regeneration annahm. Noch war keine solche Gesellschaft in der Weltgeschichte anzutreffen gewesen . . . Sie [die Jesuiten] wußten wohl, wieviel Luther seinen demagogischen Künsten, seinem Studium des gemeinen Volks zu verdanken gehabt hatte . . . Die Reformation war ein Zeichen der Zeit gewesen. Sie war für ganz Europa bedeutend . . . Aus Instinkt ist der Gelehrte Feind der Geistlichkeit nach alter Verfassung; der gelehrte und der geistliche Stand müssen Vertilgungskriege führen, wenn sie getrennt sind; denn sie streiten um Eine Stelle . . . Das Resultat der modernen Denkungsart nannte man Philosophie und rechnete alles dazu, was dem Alten entgegen war, vorzüglich also jeden Einfall gegen die Reli-

gion. Der anfängliche Personalhaß gegen den katholischen Glauben ging allmählich in Haß gegen die Bibel, gegen den christlichen Glauben und endlich gar gegen die Religion über."

Man sieht, mit welcher Klarheit Novalis das freie Denken als Konsequenz des Protestantismus erkannte.

„Noch mehr — der Religionshaß dehnte sich sehr natürlich und folgerecht auf alle Gegenstände des Enthusiasmus aus, verketzerte Phantasie und Gefühl, Sittlichkeit und Kunstliebe, Zukunft und Vorzeit, setzte den Menschen in der Reihe der Naturwesen mit Not obenan, und machte die unendliche schöpferische Musik des Weltalls zum einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle, die, vom Strom des Zufalls getrieben und auf ihm schwimmend, eine Mühle an sich, ohne Baumeister und Müller und eigentlich ein echtes perpetuum mobile, eine sich selbst mahlende Mühle sei. — Ein Enthusiasmus ward großmütig dem armen Menschengeschlechte übrig gelassen, der Enthusiasmus für diese herrliche, großartige Philosophie... Frankreich war so glücklich, der Schoß und der Sitz dieses neuen Glaubens zu werden, der aus lauter Wissen zusammengeklebt war . . . Das Licht war wegen seines mathematischen Gehorsams und seiner Frechheit der Liebling dieser Menschen geworden . . . Höchst merkwürdig ist diese Geschichte des modernen Unglaubens, und der Schlüssel zu allen ungeheuren Phänomenen der neueren Zeit. Erst in diesem Jahrhundert und besonders in seiner letzten Hälfte beginnt sie, und wächst in kurzer Zeit zu einer unübersehlichen Größe und Mannigfaltigkeit. Eine zweite Reformation, eine umfassendere und eigentümlichere, war unvermeidlich, und mußte das Land zuerst treffen, das am meisten modernisiert war, und am längsten aus Mangel an Freiheit in asthenischem Zustande gelegen hatte . . . Wahrhafte Anarchie ist das Zeugungselement der Religion. Aus der Vernichtung alles Positiven hebt sie ihr glorreiches Haupt als neue Weltstifterin empor . . . Kommt der Staatsumwälzer dem echten Beobachter nicht wie ein Sisyphus vor?

Jetzt hat er die Spitze des Gleichgewichts erreicht, und schon rollt die mächtige Last auf der anderen Seite wieder herunter. Sie wird nie oben bleiben, wenn nicht eine Anziehung gegen den Himmel sie auf der Höhe schwebend erhält. Alle eure Stützen sind zu schwach, wenn euer Staat die Tendenz nach der Erde behält."

Mit Begeisterung prophezeit er dann von der neuen Zeit des Gemütes, welche kommen soll:

„In Deutschland kann man schon mit voller Gewißheit die Spuren einer neuen Welt aufzeigen . . . Eine Vielseitigkeit ohne Gleichen, eine wunderbare Tiefe, eine glänzende Politur, vielumfassende Kenntnisse und eine reiche, kräftige Phantasie findet man hier und da, und oft kühn gepaart. Eine gewaltige Ahnung der schöpferischen Willkür, der Grenzenlosigkeit, der unendlichen Mannigfaltigkeit, der heiligen Eigentümlichkeit und der Allfähigkeit der inneren Menschheit scheint überall rege zu werden . . . Noch sind alles nur Andeutungen, unzusammenhangend und roh, aber sie verraten dem historischen Auge eine universelle Individualität, eine neue Geschichte, eine neue Menschheit, die süßeste Umarmung einer jungen überraschten Kirche und eines liebenden Gottes, und das innige Empfängnis eines neuen Messias in ihren tausend Gliedern zugleich. Wer fühlt sich nicht mit süßer Scham guter Hoffnung? Das Neugeborene wird das Abbild seines Vaters, eine neue goldene Zeit mit dunkeln unendlichen Augen, eine prophetische, wunderthätige und wundenheilende, tröstende und ewiges Leben entzündende Zeit sein — eine große Versöhnungszeit, ein Heiland, der wie ein echter Genius unter den Menschen einheimisch, nur geglaubt, nicht gesehen werden, und unter zahllosen Gestalten den Gläubigen sichtbar, als Brot und Wein verzehrt, als Geliebte umarmt, als Luft geatmet, als Wort und Gesang vernommen und mit himmlischer Wollust, als Tod, unter den höchsten Schmerzen der Liebe in das Innere des verbrausenden Leibes aufgenommen wird."

Es ist, wenn man sich solange mit all dieser Wollust, Selig-

keit, Religion, Nacht und Tod beschäftigt, wenn man so viel von dieser Finsternis, die bald hereinbrechen und den hellsten Sonnenschein verdunkeln wird, gelesen hat, als hörte man es in seinem Innern schreien: Luft! Licht! Es ist einem, als müßte man ersticken. Dies Gemüt gleicht wahrlich einem dunklen, tiefen Bergwerksschachte. Wir kennen Novalis' Sympathie für das Bergmannsleben, in welchem rote, qualmende Lampen das Licht des Tages ersetzen. Und was kam bei alledem heraus, welche Frucht entsprang aus jenen Umarmungen eines liebenden Gottes und einer jungen überraschten Kirche? Was anders als eine neugeborene, eine wiedergeborene Reaktion, die in Frankreich den Katholizismus und nach Napoleons Sturze die Bourbonen wieder einsetzte, und die in Deutschland zu jener abscheulichen Tyrannei führte, welche dem Pietismus denselben Einfluß verlieh, den der Katholizismus in Frankreich hatte, welche die Jugend wegen der unschuldigsten Demonstrationen als demagogischer Umtriebe schuldig verfolgte und einkerkerte, die besten Schriftsteller mit Verlust ihrer Ämter bestrafte oder in die Verbannung trieb, und romantisch angeregt sich mit der Vollendung des Kölner Doms beschäftigte, wie Julian, der Romantiker auf dem Throne der Cäsaren, sich in alter Zeit mit dem Wiederaufbau des Tempels von Jerusalem beschäftigt hatte. Der Dichter hatte alles auf die innere Welt zurückführen wollen. Die innere Welt nahm alles in sich auf, die Kräfte der Revolution und der Kontrerevolution. In ihr lagen alle Löwen des Geistes gebunden, in ihr lagen alle titanischen Mächte der Geschichte gefangen, ja von einer Mohnatmosphäre betäubt. Es ward Nacht um sie her, sie fühlten die Wollust der Finsternis und des Todes, sie lebten nur noch ein Pflanzenleben, wie Siebenschläfer, und wurden zuletzt gänzlich zu Stein. In der inneren Welt lagen alle Reichtümer des Geistes, aber wie tote Schätze und ruhende Massen, die sinnreich nach den Gesetzen der Mathematik Kryställe bildeten, ungefähr wie das Gold und Silber in der Erde und im Innern des Berges, und der Dichter ward zu einem Bergmanne

oder Bergentrückten, der in die dunkle Tiefe hinabstieg und sich an allem erfreute, was er dort in trüber Beleuchtung sah.

Aber während er sich unter der Erde aufhielt, ging alles auf Erden in der äußeren Welt seinen Gang. Die äußere Welt ließ sichs nicht im mindesten anfechten, daß der Dichter und der Denker sie in die innere auflösten. Denn er löste sie ja nicht derb und äußerlich wie Rousseau oder Mirabeau auf, er löste sie nur innerlich auf in einer inneren Welt. Als er daher aus der Grube wieder emporstieg, als sein Bergentrücktsein zu Ende war, da zeigte es sich, daß die äußere, die aufgelöste Welt sich sehr wohl, daß sie sich ganz beim alten befand. Alles, was Novalis in seinem Herzen geschmolzen, stand äußerlich kalt und rauh da — und da die äußere Welt ihn nie interessiert hatte, und da sie ihm fast eben so nächtlich und dunkel und obskurantistisch und schlafbefangen wie seine innere erschien, so gab er ihr seinen Segen und ließ sie bestehen. —

Das Prophetenartige seiner Erscheinung, sein gediegenes lyrisches Talent, die eigentümliche Art seiner Schönheit und besonders sein so früher Tod hat die Kritik veranlaßt, Novalis mit dem jugendlichen englischen Dichter Shelley zu vergleichen, der zwanzig Jahre nach ihm geboren ward. Blaze de Bury hat in der „Revue des deux mondes“ diese Analogie hervorgehoben. Er sagt: „Shelleys Poesie ist sehr verwandt mit der von Novalis, und nicht bloß durch physiognomische Züge sind diese zwei seltenen Dichter einander ähnlich. Die Betrachtung der Natur, die Divination ihrer kleinsten Geheimnisse, eine ausgewählte Verbindung von Empfindsamkeit und Metaphysik, und dabei keine Plastik, Spiegelbilder und keine Gestalten, ein Streben nach dem Höchsten, das im Leeren endigt, ist ihnen gemeinsam.“

Die Ähnlichkeiten sind indessen nur formell und schließen den polaren Gegensatz der geistigen Individualitäten nicht aus.

Man erinnere sich nur der Hauptzüge in Shelleys Leben.

Von adliger Geburt wird er auf eine vornehme Schule gesandt,

wo gleich von seiner Kindheit an die Roheit der Schüler und die Grausamkeit der Lehrer ihn zu Widerstand und Zorn entflammen. Besonders erweckte die Heuchelei, mit welcher man die Worte Gott und Christentum im Munde führte, während man sich den schlimmsten Leidenschaften hingab, seinen vollen Abscheu. Im zweiten Jahre seines Aufenthaltes zu Oxford verfaßte Shelley daher eine kleine Abhandlung „Über die Notwendigkeit des Atheismus", welche er naiv genug war, den Häuptern der Kirche und der Universität zu überreichen. Er wurde vor den Professoren-Konvent beschieden, und da er sich weigerte, seine Ansichten zu widerrufen, so wurde er Atheismus halber von der Universität ausgestoßen. Er kehrte zu seinem Vater zurück, und als ihn dieser mit kalter Verachtung empfing, verließ er für immer das elterliche Haus. Mit solchen Kämpfen und Leiden war sein ganzes Leben durchwoben. In seinem zwanzigsten Jahre befiel ihn eine Lungenaffektion, von der er sich zwar allmählich erholte, welche aber eine große Körperschwäche und eine mit den Jahren sich steigernde nervöse Reizbarkeit hinterließ. Als er nach dem Tode seiner ersten Gattin die Kinder aus dieser Ehe zu sich nehmen wollte, wurden sie ihm durch das Gericht vorenthalten, weil er in seiner „Königin Mab" Unsittlichkeit und Irreligiosität gelehrt habe. Er verließ England für immer und lebte fortan in freiwilliger Verbannung. Erst neunundzwanzig Jahre alt, endigte ein plötzlicher Tod sein gequältes und heimatloses Leben; bei einem Sturme kenterte sein Boot im Golf von Spezzia, und er ertrank.

Im Gegensatze zu diesem Leben ist dasjenige Hardenbergs eine wahre deutsche Kleinstädter-Idylle. Er wurde mit fünfundzwanzig Jahren Beamter, Auditor beim Salinen-Departement. Später wurde er als Assessor und Amtshauptmann des thüringischen Kreises unter seinem Vater in Weißenfels angestellt, und seine Romantik störte nicht sein bürgerliches Leben. Er war als Beamter äußerst eifrig, pflichtgetreu und ordentlich. Er lebte und starb als seßhafter Be-

amter und Bürger, der keine Ausschreitung begeht und infolgedessen sein Schäfchen im Trockenen hat. Von seinem Republikanismus sagte er sich, wie bemerkt, frühzeitig los, und nur seine Naivetät hindert uns, ihn als servil zu bezeichnen. Friedrich Wilhelm und Luise von Preußen nennt er „ein klassisches Menschenpaar", in der Offenbarung dieser „Genies" sieht er das Vorzeichen einer besseren Welt. Friedrich Wilhelm, sagt er, sei der erste König von Preußen; jeden Tag setze er sich selbst die Krone auf. Eine wahre Transsubstantiation sei geschehen; denn der Hof habe sich in eine Familie, der Thron in ein Heiligtum, eine königliche Vermählung in einen ewigen Bund der Herzen verwandelt. — Die Republik, sagt er, habe nur das Vorurteil der Jugend für sich; der verheiratete Mann verlange Ordnung, Sicherheit, Ruhe, wünsche in der Familie, in einem regelmäßigen Hauswesen, in einer „echten Monarchie" zu leben. „Für eine Konstitution kann man sich nur wie für einen Buchstaben interessieren. Wie ganz anders, wenn das Gesetz der Ausdruck des Willens einer geliebten, hochgeachteten Person ist. Man darf in keiner Weise den Monarchen als den ersten Beamten auffassen. Er ist kein Bürger, daher auch kein Beamter. Der König ist ein zum irdischen Fatum erhobener Mensch."

Vergleicht man mit solchen Aussprüchen die Gedichte Shelleys, zu welchen die Tyrannei in seinem Vaterlande ihn veranlaßt, und diejenigen, in welchen er die italienischen Revolutionen und den Befreiungskampf Griechenlands verherrlicht, so hat man den schärfsten Kontrast, der sich denken läßt. Und man trifft ihn antithetisch auf fast allen Punkten. Novalis preist die Krankheit. Shelley sagt: „Es ist gewiß, daß Weisheit nicht mit Krankheit vereinbar ist, und daß bei dem gegenwärtigen Zustande der Erdklimen Gesundheit, im wahren und umfassenden Sinne des Wortes, nicht im Bereich des ziviliſierten Menschen liegt."

Novalis sagt: „Wir denken uns Gott persönlich, wie wir uns selbst persönlich denken. Gott ist gerade so persönlich und indi-

viduell, wie wir." — Shelley sagt: „Es ist kein Gott! Diese Verneinung ist lediglich inbetreff einer schaffenden Gottheit zu verstehen. Die Hypothese eines das Weltall durchdringenden und gleich ihm ewigen Geistes bleibt unangetastet. . . . Es ist unmöglich zu glauben, daß der Geist, welcher das unendliche Getriebe des Universums durchdringt, einen Sohn durch den Leib eines Judenweibes zeugte, oder sich über die Folgen einer Notwendigkeit erboste, welche synonym mit ihm selber ist. Die ganze jämmerliche Fabel vom Teufel, von Eva und von einem Mittler, nebst den kindischen Mummereien des Judengottes, ist unvereinbar mit der Sternkunde. Das Werk seiner Hände hat Zeugnis wider ihn abgelegt."

Novalis preist die Hierarchie und verherrlicht die Jesuiten. — Shelley sagt: „Während vieler Jahrhunderte des Elendes und der Finsternis fand die Lehre der Bibel unbedingten Glauben; allein endlich erstanden Männer, welche argwöhnten, daß sie Fabel und Betrug sei, und daß Jesus Christus, weit entfernt, ein Gott zu sein, nur ein Mensch, gleich ihnen selbst, gewesen. Aber eine zahlreiche Menschenklasse, welche enormen Gewinnst aus jener Meinung in der Gestalt eines herrschenden Volksglaubens zog und immer noch zieht, sagte der Menge, wenn sie nicht an die Bibel glaube, werde sie ewiglich verdammt werden, und verbrannte, verhaftete und vergiftete alle vorurteilslosen und vereinzelten Forscher, welche hie und da erstanden. Sie erdrückt dieselben noch immer, soweit das Volk, welches jetzt aufgeklärter geworden ist, solches gestatten will. . . . Dieselben Mittel, welche jeden anderen Glauben gestützt haben, haben das Christentum gestützt. Krieg, Einkerkerung, Meuchelmord und Lüge, Thaten beispielloser und unvergleichlicher Roheit haben es zu dem gemacht, was es ist. Das Blut, welches die Bekenner des Gottes der Barmherzigkeit und des Friedens seit der Einführung seiner Religion vergossen haben, würde wahrscheinlich genügen, um die Anhänger aller anderen Sekten, die jetzt auf der Erdkugel wohnen, zu ersäufen."

Man sieht aus den angeführten Citaten, welche sich durch zahllose andere vermehren ließen, daß zwischen Novalis mit seinem nach innen gekehrten Gemütsleben und Shelley mit seinem nach außen gekehrten Freiheitsdrange der vollkommenste Gegensatz stattfindet.

Das sind also die beiden Dichter, welche man für Zwillingsgeister hat ausgeben wollen. Als lyrische Dichter stehen sie alle beide sehr hoch. Inbetreff der poetischen Schönheit sind sie einander ziemlich gleich. Keiner der beiden Dichter besitzt die ganze Wahrheit; aber auf wessen Seite war sie wohl am meisten?

Es kommt darauf an, wie man meint, daß die Wahrheit aussieht. Für Novalis war die Wahrheit Dichtung und Traum, für Shelley war sie Freiheit. Für Novalis war sie eine feststehende und mächtige Kirche, für Shelley war sie eine kämpfende Ketzerei; für Novalis ein Wesen, das auf Thronen und päpstlichen Sesseln saß, für Shelley ein Wesen ohne Autorität.

Um recht Eindruck auf die Menschen zu machen, muß die Wahrheit, wie erhaben sie immer sei, Mensch werden, zu Fleisch und Blut werden. In der Biographie von Defoe, dem Verfasser des Robinson Crusoe, wird von ihm erzählt, daß er einer Broschüre halber verurteilt worden sei, am Pranger zu stehen, nachdem ihm die Ohren abgeschnitten. Der Verbrecher wurde damals in der Weise am Pranger ausgestellt, daß er den Kopf unbeweglich durch eine Öffnung hinausstrecken mußte — dann überließ man es der Menge, Prosoß zu spielen, von welcher der Ausgestellte mit faulen Äpfeln und Apfelsinen, Kartoffeln u. dgl. bombardiert wurde. Als der Tag der Urteilsvollstreckung erschienen war und Defoes bleiches, mißhandeltes, verstümmeltes Antlitz bluttriefend vom Pranger auf die versammelte Volksmenge herabsah, da entstand eine Todesstille. Keiner warf einen Apfel, keiner schrie ein einziges höhnisches Wort. Defoe war bei der Masse der Bevölkerung zu beliebt. Einer aus dem Schwarm aber ließ sich emporheben und setzte dem Verstümmelten

einen Kranz auf die Stirne. — Gleichviel ob Defoe der Ehrenmann war, wofür das Volk ihn hielt, oder nicht — dies Bild ist groß, und seine damalige Lage ist eine ewige Situation. So wie der verurteilte Schriftsteller am Pranger aussah, so sieht gewöhnlich die Wahrheit im Leben aus. Wer dies als Jüngling fühlt, der sagt sich: wenn ein Mensch jemals solch eine arme verhöhnte und mißhandelte Wahrheit am Pranger stehen fände, da müsse es ein großer Augenblick in seinem Leben sein, wenn er zu ihr hintreten und ihr den Kranz auf die Stirn setzen könne. — Das hat Shelley gethan, aber Novalis nicht.

XIII.

Ich habe das romantische Gemüt als die dumpfe Innerlichkeit ohne Streben und ohne Tendenz geschildert, als den glühenden Ofen, in welchem die Freiheit erstickt, und worin jede Richtung nach außen ertötet ward. Dies ist jedoch nicht die volle Wahrheit. Eine einzige Tendenz nach außen ist zurückgeblieben, die, welche man Sehnsucht nennt. Die Sehnsucht ist die Form des romantischen Strebens, die Mutter all' seiner Poesie. Was ist Sehnsucht? Sie ist Entbehrung und Verlangen zugleich, an und für sich ohne den Willen oder Entschluß, das Entbehrte zu erlangen, und ohne Wahl der Mittel, es in seine Gewalt zu bekommen. Und worauf ist diese Sehnsucht gerichtet? Ja, worauf anders, als auf das, worauf alles Sehnen und Verlangen in der Welt gerichtet ist, mit wie hochklingenden oder wie heuchlerischen Worten es sich auch drapiere — auf Genuß und Glück. Der Romantiker braucht freilich nicht den Ausdruck Glück, aber es ist das, was er meint. Er nennt es nur nicht Glück, er nennt es das Ideal. Man lasse sich jedoch nicht durch das Wort verblüffen. Das dem Romantiker Eigentümliche ist aber nicht sein Suchen nach diesem Glücke, sondern sein Glaube, daß dies Glück vorhanden sei. Er weiß, es ist ihm vorbehalten, es muß irgendwo zu finden sein, es wird unerwartet über ihn kommen. Und da es eine Gabe des Himmels und er selbst nicht der Schöpfer desselben ist, kann er sein Leben so planlos führen, wie er will, nur von seiner unbestimmten Sehnsucht gelenkt. Es gilt einzig den

Glauben festzuhalten, daß diese Sehnsucht das ihr bestimmte Ziel finden wird. Und es ist so leicht, diesen Glauben festzuhalten. Denn alles um ihn her enthält Verkündigungen und Ahnungen desselben. Novalis war es, der ihm den berühmten und geheimnisvollen Namen „der blauen Blume" gab. Aber der Ausdruck ist natürlich nicht buchstäblich zu verstehen. Die blaue Blume ist ein geheimnisvolles Symbol, ungefähr wie ΙΧΘΥΣ, der Fisch, für die ersten Christen. Es ist eine Abbreviatur, ein verkürzter, zusammengedrängter Ausdruck, in welchem all das unendliche einbegriffen ist, wonach ein schmachtendes Menschenherz sich sehnen kann. Die blaue Blume ist das Symbol der vollkommenen Befriedigung, des die ganze Seele ausfüllenden Glückes. Daher schimmert sie uns entgegen, lange bevor wir sie finden. Daher träumt man von ihr, lange bevor man sie erblickt. Daher ahnt man sie bald hier, bald dort, und es zeigt sich, daß es nur eine Täuschung war; sie grüßt uns einen Augenblick unter anderen Blumen und entschwindet; aber der Mensch empfindet ihren Duft, bald schwächer, bald stärker, sodaß er von demselben berauscht wird. Ob er auch wie der Schmetterling von Blume zu Blume flattert und bald bei dem Veilchen, bald bei der tropischen Pflanze verweilt — er sucht und trachtet doch stets nur nach dem einen, dem vollkommenen, dem idealen Glück.

Um diese Sehnsucht und ihren Gegenstand dreht sich das Hauptwerk von Novalis. Dies Werk müssen wir studieren; und um es zu verstehen, müssen wir zusehen, wie es entsteht. Die erste Voraussetzung für diesen Roman ist der Hauptroman der modernen Zeit, „Wilhelm Meister", und man kann deutlich den geistigen Prozeß verfolgen, durch welchen „Wilhelm Meister" langsam in „Heinrich von Ofterdingen" umgeschmolzen wird. Wilhelm Meister handelt nicht, er bildet sich. Er strebt nicht, er sehnt sich. Er jagt Idealen nach, und sucht sie erst im Bühnenleben, dann in der Wirklichkeit. Auch Wilhelm Meister ist eine Frucht des Gemütes. Es ist das Gemüt, welches alle hier auftretenden Personen umspannt. Nicht

allein, daß diese Personen selbst seelenvoll sind, wie in so manchem modernen englischen Romane, z. B. in denjenigen von Dickens; sondern es liegt gleichsam Seele in der eigentümlich dämpfenden und das Licht mildernden Atmosphäre um die Gestalten, kein Zug tritt realistisch schroff oder scharf hervor, die Kinder des Gemütes haben weiche Konturen. Heiberg hat einmal die Goethesche Weltanschauung, welcher er sich selbst anschließt, in dem Satze zusammengefaßt: „Goethe ist weder unmoralisch noch irreligiös, wie man sagt, sondern er zeigt, daß es keine absoluten Pflichtregeln giebt, und daß wir unsere Religion unserer Poesie und Philosophie einordnen müssen." Das Eigentümliche im Wilhelm Meister ist also, daß die steife schul- oder lehrbuchsmäßige Sittlichkeit, die spießbürgerlichen Moral- und Rechtschaffenheitsregeln hier solchermaßen umgebildet sind, daß das Moralische nicht mehr für die absolute Lebensmacht ausgegeben, sondern nur als ein bedeutungsvolles Prinzip im Leben, als eine von mehreren berechtigten und herrschenden Mächten angesehen wird, ungefähr wie dem Naturforscher das Gehirn, so wichtig es auch ist, nicht als eins und alles gilt, sondern seine Rolle in Verbindung mit dem Herzen, der Leber und den übrigen Organen spielt. So wird z. B. im Wilhelm Meister die Sinnlichkeit nicht als tierisch gescholten, sondern ohne Pedanterie als schön und verlockend in Philinen dargestellt, welche stets mit Ausdrücken wie „die angenehme Sünderin", „die zierliche Sünderin" bezeichnet wird. Die harmonische Bildung wird von Wilhelm durch manche zweideutige Verhältnisse errungen; der edle und sichere Weltton, das angeboren Aristokratische einer schönen Natur wird in den Frauengestalten verherrlicht; die Überlegenheit und Freiheit in Wesen und Sinn, welche glückliche, stark bevorzugte Verhältnisse verleihen, werden in der Schilderung der adlig Geborenen mit warmer Sympathie hervorgehoben. Daß das Edle und das Adlige in dieser Schilderung manchmal auf eins hinauszulaufen scheinen, kann uns heutigen Tages zwar verletzen, hatte aber seinen Grund in den schon geschilderten

jämmerlichen unfreien Gesellschaftsverhältnissen des zeitgenössischen Deutschlands. Da das Buch nicht ein Kind der Wirklichkeit, sondern des Gemütes ist, liegt in seinem ganzen äußeren Gepräge etwas Abstraktes. Vieles ist verschleiert, vieles verfeinert, alles ist so idealisiert, daß die äußere Welt im Schatten der inneren steht. In erster Reihe kommen nur Privatereignisse und Privatpersonen vor. Wir hören wohl von Krieg reden und können mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen, daß die Revolutionskriege gemeint sein müssen; aber Bestimmtes wird nicht darüber gesagt. Der Schauplatz wird ebenfalls ganz allgemein angedeutet, man kann auf Mitteldeutschland raten, aber das Lokal bleibt in der Schwebe, und die Landschaft macht sich nie mit einem ausgeprägten Charakter geltend, sondern klingt nur als schwaches Akkompagnement zur Stimmung mit. In der hier geschilderten Welt, wo die Kunst — so naturwidrig ging es damals in Deutschland zu — eine Vorschule für das Leben ist, nicht umgekehrt, sind das Welt- und Staatsleben nicht mehr, als „etwas Theatergeräusch hinter den Kulissen".[1] Keine der Personen hat ein äußeres praktisches Ziel, sie werden von dem Strom ihrer Sehnsucht und ihrer Launen fortgerissen, sie schweifen frei umher, ohne sich um die Schranken der Verhältnisse oder die Grenzen der Länder zu kümmern, „lauter paßlose Existenzen". Bedeutungsvoll zeugt von dem Mittelpunktsuchen im Gemüte der Zug, daß Goethe jede psychologische Äußerlichkeit vermeidet. Eine solche Äußerlichkeit ist das Verbrechen, kriminalistisch aufgefaßt: selbst wo Goethe das Unheimliche, wie z. B. Liebe zwischen Geschwistern, das Schicksal des Harfenspielers, berührt, will er nur, daß es ergreifen, nicht daß man darüber richten soll; er stellt es nicht vor den moralischen, viel weniger vor den juridischen Richterstuhl. Ja, das Allerschmerzlichste sogar verliert seinen Stachel durch die Form der Mitteilung. Der Mund des Harfenspielers ist verschlossen, seine

[1] B. Auerbach, Deutsche Abende. Neue Folge. S. 30.

Geschichte kommt nie über seine Lippen; erst nach seinem Tode wird sein Schicksal von einem ruhigen Fremden erzählt.

In dieser so stark idealisierten Welt, welche von der Hand des Dichters den Schönheitsstempel empfangen hat, schweift nun Wilhelm umher, ohne Plan, aber nicht ohne Ziel; er sucht nach dem Ideale: dem Ideal einer Lebensstellung, dem Ideal eines Weibes, dem Ideal der Bildung. Er ist zuerst Kaufmann, dann Schauspieler, dann Arzt. Er liebt Mariannen, dann die Gräfin, dann Theresen, dann Natalien. Er setzt die Bildung zuerst in Erfahrung, dann in geistige Feinheit, dann in Resignation, und endigt im zweiten Teile mit sozialen Reformplänen und Reformversuchen, die ihrer Zeit die „Wanderjahre" zu einem der Werke machten, welches die sozialistischen Revolutionäre am eifrigsten für ihre Lehre ausbeuteten. Aber das Eigentümliche an dem Buche ist, daß Wilhelm beständig sein Ideal umbildet. Er findet es nicht, er verliert es, sozusagen; nicht als würde er selbst Spießbürger, aber das Wort verliert für ihn seinen Sinn. Es ergeht ihm dem Leben gegenüber, wie es oft dem jungen Manne der Philosophie gegenüber ergeht. Er wirft sich auf dieselbe, um in ihr Aufklärung über Gott, über die Ewigkeit, über den Zweck des Lebens und die Unsterblichkeit der Seele zu finden, aber während des Studiums verlieren diese Worte den Sinn für ihn, in welchem er sie früher nahm, er erhält eine Antwort auf seine Fragen, aber eine Antwort, welche ihn lehrt, daß diese Fragen anders gestellt werden müssen. So ergeht es Wilhelm in der Wirklichkeit mit seiner Sehnsucht nach einem vorgefaßten Ideale. Andere haben wie Ixion die Wolke als Juno umarmt, er läßt die Wolke fahren und drückt Juno an sein Herz.

Nächst den „Herzensergießungen des Klosterbruders" war es Goethes Wilhelm Meister, welcher den „Sternbald" hervorrief. Derselbe ist durchgehends ein Nachklang dieses gewaltigen Werkes. Gleich als Meister erschien, faßte Tieck den Plan zu der erst einundvierzig

Jahre später veröffentlichten, höchst interessanten Novelle „Der junge Tischlermeister", in welcher der Held, ein in ästhetischer Hinsicht fast allzufein gebildeter Tischler, einen dem Wilhelm Meisterschen durchaus verwandten Entwicklungsgang im Verhältnis zu adligen Kreisen, zur Schauspielkunst und zum Theater und mit Theaterliebschaften durchmacht. Er führt als echter Romantiker Shakespearesche Lustspiele auf einem nach Shakespeareschem Muster eingerichteten Salontheater auf, und ist Liebhaber sowohl hinter den Kulissen, wie auf der Bühne. Vorläufig ward jedoch dieser Plan um Sternbalds willen zurückgelegt. Der moderne Handwerker mußte dem Künstler aus Dürers romantischer Zeit weichen. In diesem Buche ist das Gemüt auf den Thron gesetzt, aber als reines Gemüt von Vernunft und Klarheit geschieden. Deshalb ist das ganze Buch lauter Sehnen und Schmachten. So heißt es z. B. von der Reformation, sie habe statt einer göttlichen Religionsfülle nur eine vernünftige Leere erzeugt, in welcher alle Herzen verschmachten. Und so wird die milde Sinnlichkeit in Goethes Roman hier zu einem brutalen William Lovellschen Verlangen. Wenn der Held in sich selbst hinein blickt, sieht er, wie Lovell, „einen unergründlichen Wirbel, ein verbrausendes, lärmendes Rätsel"; in der zweiten Ausgabe fühlte Tieck sich veranlaßt, einen Teil der allzuhäufigen lüsternen Bade- und Zechszenen wegzulassen, zwischen denen der Held sich in seinem unruhigen Trachten umhertreibt.

Die Hauptsache jedoch ist, daß hier auf eine ganz andere Weise, als bei Goethe, die Wirklichkeit verfeinert und destilliert wird. Sie wird verdünnt, bis sie in Stimmungsduft aufgeht, bis der Charakter in der Landschaft und die Handlung in Waldhornmusik ersäuft. In „Sternbald" ist's alle Tage Sonntag und waltet eine beständige Andachtstimmung mit Müßiggang und Glockenklang. Die Lebensanschauung des Buches liegt in den Worten Sternbalds: „Wir vermögen in dieser Welt nur zu wollen [d. h. zu wünschen, uns zu sehnen], nur in Vorsätzen zu leben, das eigentliche Handeln

liegt jenseits." Deshalb wird hier niemals gehandelt, die auftretenden Personen fahren unplastisch wie Kometen umher, ihr Leben besteht aus der Reihe ihrer zufällig und unabsichtlich erlebten Abenteuer; sie sind immer auf der Reise nach dem Ideale, und da dies ja stets als in der Nähe von Rom heimisch gedacht wird, so endigt das Buch dort, übrigens ohne Schluß, und es wurde auch niemals fortgesetzt. In demselben Maße nun, wie Sternbald träumerischer und zusammenhangloser als Meister ist, in demselben Grade stellt Novalis jenen über diesen. Denn, sagt er, der Kern meiner Philosophie ist, daß die Poesie das absolut Reelle, und daß alles um so wahrer ist, je poetischer es ist. Der Dichter soll also nicht idealisieren, sondern zaubern. Die wahre Poesie ist die Poesie des Märchens. Ein Märchen ist ein Traumbild ohne Zusammenhang; die Stärke des Märchens besteht darin, der Welt der Wahrheit durchaus entgegengesetzt und ihr dennoch durchaus ähnlich zu sein. Die künftige Welt, sagt er, ist das vernünftige Chaos, das Chaos, das sich selbst durchdrang. Das echte Märchen muß daher zugleich prophetische Darstellung, ideale Darstellung, absolut notwendige Darstellung sein. Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft. Der Roman ist daher gleichsam die freie Geschichte, gleichsam die Mythologie der Geschichte. Da die Liebe diejenige Form der Sittlichkeit ist, welche die Möglichkeit der Magie bedingt, ist sie die Seele des Romans, der Urgrund in allen Romanen. Denn wo wahre Liebe ist, da spinnen sich Märchen, magische Begebenheiten an.

Aus dieser Novalisschen Anschauung vom wahren Wesen der Poesie und des Romans lassen sich leicht seine harten Urteile über „Wilhelm Meister" verstehen, den er in seiner frühesten Jugend aufs höchste bewundert hatte. In „Wilhelm Meister" muß ja eben die Poesie, wie im „Tasso", sich vor der Wirklichkeit beugen. Für Novalis ist dies das Schändlichste von allem, eine Sünde wider den heiligen Geist der Poesie. Nicht vernichtet oder be-

grenzt werden soll die Poesie im Romane, sondern verherrlicht, erklärt werden.

Er beschließt deshalb, einen Roman zu schreiben, welcher das direkte Gegenstück zu Meister werden soll. Ja, er bestimmt mit kleinlicher Umsicht, daß sogar durch vollkommen gleichen Druck und gleiches Format „Heinrich von Ofterdingen" sich als Seitenstück zum Goetheschen Buche darstellen solle. Es ist ja dies, welches vernichtet werden, es ist dessen weltliche Lebensanschauung, welche durch die mystisch-magische Ofterdingens besiegt werden soll. Er schreibt an Tieck: „Mein Roman ist in vollem Gange. . . . Das ganze soll eine Apotheose der Poesie sein. Heinrich von Ofterdingen wird im ersten Teile zum Dichter reif, und im zweiten als Dichter verklärt. Er wird mancherlei Ähnlichkeiten mit dem Sternbald haben, nur nicht die Leichtigkeit; doch ist dieser Mangel vielleicht dem Inhalt nicht ungünstig." Über Goethe und Wilhelm Meister urteilt er, wie folgt: „Goethe ist ganz praktischer Dichter. Er ist in seinen Werken, was der Engländer in seinen Waren ist: höchst einfach, nett, bequem und dauerhaft. . . . Er hat, wie die Engländer, einen natürlich ökonomischen, und einen durch Verstand erworbenen edeln Geschmack. . . . Wilhelm Meisters Lehrjahre sind gewissermaßen durchaus prosaisch und modern. Das Romantische geht darin zu Grunde, auch die Naturpoesie, das Wunderbare. Das Buch handelt bloß von gewöhnlichen menschlichen Dingen, die Natur und der Mystizismus sind ganz vergessen. Es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte, das Wunderbare darin wird ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buches. . . . Wilhelm Meister ist eigentlich ein Candide, gegen die Poesie gerichtet."

Im Gegensatze hierzu will also Novalis einen Roman liefern, in welchem alles zuletzt sich in Poesie auflöst, oder, was in seiner Sprache dasselbe ist, in welchem die Welt am Schlusse Gemüt wird. Denn alles ist Gemüt. „Die Natur ist für unser Gemüt", heißt

es in dem Buche, „was ein Körper für das Licht ist. Er hält es zurück, er bricht es in eigentümliche Farben ꝛc ꝛc. Die Menschen sind Krystalle für unser Gemüt."

Das in den Roman eingefügte Märchen enthält den Schlüssel zum Ganzen. Das Märchen soll zeigen, wie die wahre ewige Welt entsteht, soll die Zurückgewinnung jenes Reiches der Liebe und der Poesie schildern, in welchem das große Weltgemüt „überall sich bewegt und endlos blüht". Da, wie es in einem von Novalis' Fragmenten heißt, der jetzige Himmel und die jetzige Erde prosaischer Natur sind, und unsere Zeit eine Periode des Nutzens ist, so muß ein poetischer Tag des Gerichtes vorausgehen, eine Verzauberung gelöst werden, bevor das neue Leben erblühen kann: König Arktur und seine Tochter schlummern eingefroren in ihrem Eispalaste, wie der Geist schlummert, wenn er in den strengen Formen des Rechts gebunden liegt. Die Befreiung kommt von der Fabel, d. h. der Poesie, und ihrem Bruder Eros. Eros ist das Kind des geschäftigen unruhigen Vaters, des „Sinnes", des Verstandes. Seine Mutter ist das treue, warme, schmerzlich bewegte Herz. Aber die Milchschwester des Eros ist die Frucht einer Untreue von seiten des Vaters. Die üppige Ginnistan, die Phantasie, die Tochter des Mondes, hat sie geboren. Neben diesen Gestalten steht als die Wächterin des Hausaltares Sophie, die himmlische Weisheit. Fabel nennt sich das Patenkind Sophiens. Aber feindliche Mächte gewinnen die Oberhand im Hause. Während die Liebe und Phantasie miteinander auf Reisen gehen, verwickelt „der Schreiber" das Gesinde in eine Verschwörung. Der Schreiber ist der Geist der Prosa, die beschränkte, verstandesstolze Aufklärung; er wird als immerfort schreibend geschildert. Wenn Sophie das Geschriebene in eine Schale taucht, die auf dem Altare steht, bleibt manchmal etwas davon stehen, manchmal wird alles ausgelöscht. Treffen ihn einige Tropfen aus der Schale, so fallen eine Menge Zahlen und geometrische Figuren nieder, die er mit vieler Emsigkeit auf einen Faden zieht

und sich als Schmuck um den mageren Hals hängt. Der Schreiber ist der Famulus-Wagner Faust-Hardenbergs. Auf sein Anstiften werden der Vater und die Mutter in Bande gelegt, der Altar wird zerschlagen. Zum Glück ist die kleine Fabel entkommen. Sie gelangt zuerst in das Reich des Bösen, wo die todbringenden Parzen hausen, aber sie vermögen ihr nichts anzuhaben. Sie tötet das Böse, indem sie es den Taranteln, d. h. den Leidenschaften, preisgiebt. Jetzt sind Zeit und Sterblichkeit aufgehoben. „Der Flachs ist versponnen. Das Lebloſe ist wieder entseelt, das Lebendige wird regieren." In einem allgemeinen Weltbrande erleidet die Mutter, das Herz, den Flammentod; auf dem Scheiterhaufen geht der glänzende Stern der früheren Welt, die Sonne, zu Grunde, die Flamme zieht gen Norden und schmilzt das Eis um Arkturs Palast. Eros und Fabel ziehen durch eine verwandelte und blühende Welt in denselben ein. Fabel hat ihre Sendung erfüllt; denn sie führt Eros zu seiner Geliebten, der Tochter des Königs. Das strenge Recht hat sein Reich an die Poesie und die Liebe abgetreten.

Gegründet ist das Reich der Ewigkeit;
In Lieb' und Frieden endigt sich der Streit;
Vorüber ging der lange Traum der Schmerzen:
Sophie ist ewig Priesterin der Herzen.

Sophie hat in dieser Dichtung dieselbe Bedeutung, welche in Dantes Dichtung Beatrice zukommt.

Wie nun das Weltschicksal hier als ein Märchen dargestellt ist, so sollte im Roman das Menschenschicksal als ein romanhaftes, zuletzt in das Märchen übergehendes Ereignis dargestellt werden. So dunkel, so allegorisch dieser Roman ist, beruht doch das, was Wert in demselben hat, darauf, daß er so vollständig wie jedes andere lebendige Dichterwerk erlebt ist. Die Verherrlichung des alten Meistersängers sollte auf eine Vergötterung der Poesie hinauslaufen; aber der Held dieser Apotheose ist Hardenberg selbst. Heinrich, welcher zum Dichter geboren wird, lebt ein stilles Leben im Hause seiner Eltern zu Eisenach, wie Hardenberg in seinem väter-

lichen Hause. Ein Traum, der noch wunderbarer erscheint, weil der Vater einmal als Jüngling einen ähnlichen geträumt hat, läßt ihn das heimliche Glück seines Dichterlebens vorausahnen und zeigt ihm in Gestalt einer seltsamen blauen Blume das Ziel seiner Liebe. Jetzt tritt er hinaus in die Welt. Mit der Mutter und in Gesellschaft reisender Kaufleute zieht er zu seinem Großvater mütterlicher Seite in Augsburg. Vielerlei bunte Lebensbilder begegnen ihm unterwegs; sie sind bestimmt, im Verein mit den Erzählungen seiner Begleiter, seinen Gesichtskreis zu erweitern und die Poesie zu entwickeln, welche in seiner Seele schlummert. Denn all' ihre Gespräche drehen sich um Poesie und Dichter, sie erzählen ihm die Arionssage und Volksmärchen, in welchen der Dichter auf gleichen Rang mit dem Könige gestellt wird, und philosophieren überhaupt über die Poesie und die Kunst, nicht wie Kaufleute aus der barbarischsten Zeit des Mittelalters, sondern wie Romantiker von 1801. Einer von ihnen giebt z. B. folgende Erklärung vom Triebe des Menschen zur bildenden Kunst: „Die Natur will selbst auch einen Genuß von ihrer großen Künstlichkeit haben, und darum hat sie sich in Menschen verwandelt, wo sie nun selber sich über ihre Herrlichkeit freut, das Angenehme und Liebliche von den Dingen absondert, und es auf solche Art allein vorbringt, daß sie es auf mannigfaltigere Weise und zu allen Zeiten und aller Orten haben und genießen kann."

Auf einer Ritterburg trifft Heinrich ein morgenländisches Mädchen, das ihn an den kriegerischen Gegensatz zwischen Osten und Westen erinnert, wie derselbe im Mittelalter die Zeit bewegte. Es ist interessant, das innige Lied dieses Mädchens mit Victor Hugos brillantem Gedichte „La captive" in „Les Orientales" zu vergleichen. Der Gegenstand ist verwandt. Hugos Strophe:

Bien loin de ces sodomes
Au pays, dont nous sommes,
Avec les jeunes hommes
On peut parler le soir —

erinnert an die gefühlvollen Worte des deutschen Liedes:

Dem Geliebten darf man trauen,
Ew'ge Lieb und Treu' den Frauen
Ist der Männer Losung hier.

Die Poesie der Natur und Geschichte tritt Heinrich in den Gestalten eines Bergmannes und eines Einsiedlers entgegen. Im Buche des Einsiedlers findet er sein eigenes Lebensschicksal aufgezeichnet. Endlich kommen die Reisenden nach Augsburg, und Heinrichs Bestimmung scheint sich rasch erfüllen zu sollen. In Klingsohr steht der entwickelte Dichter vor ihm, ein Dichter, dessen Aussprüche vielfach an diejenigen Goethes erinnern. Fast alles, was dieser Dichter sagt, ist so überraschend vernünftig und gesund, daß man kaum begreift, wie Novalis selbst sich nichts davon zu Herzen genommen hat. So sagt er: „Ich kann euch nicht genug anrühmen, euren Verstand, euren natürlichen Trieb, zu wissen, wie alles sich begiebt und untereinander nach Gesetzen der Folge zusammenhängt, mit Fleiß und Mühe zu unterstützen. Nichts ist dem Dichter unentbehrlicher, als Einsicht in die Natur jedes Geschäftes, Bekanntschaft mit den Mitteln, jeden Zweck zu erreichen.... Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, und der Dichter wird wenige Wunder thun können, wenn er selbst über Wunder erstaunt.... Der junge Dichter kann nicht kühl, nicht besonnen genug sein. Zur wahren melodischen Gesprächigkeit gehört ein weiter, aufmerksamer und ruhiger Sinn." In einem Punkte jedoch sind Klingsohr und Novalis vollkommen einig, nämlich darin, daß alles Poesie sei und sein müsse: „Es ist recht übel, daß die Poesie einen besonderen Namen hat, und die Dichter eine besondere Zunft ausmachen. Es ist gar nichts Besonderes. Es ist die eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes. Dichtet und trachtet nicht jeder Mensch in jeder Minute?"

In Klingsohrs Tochter Mathilde trifft Heinrich den Gegenstand seiner liebeerfüllten Sehnsucht. Ihm ist zu Mute wie beim

Anblicke der blauen Blume. Er scheint am Ziele zu stehen, wie Novalis, als er Sophie von Kühn gefunden hatte. Da ertrinkt die Geliebte. In tiefer Trauer verläßt Heinrich jetzt Augsburg. Eine Vision ganz von der Art, wie Novalis sie selbst an Sophiens Grabe gehabt, tröstet ihn, er sieht die Verstorbene und hört ihre Stimme.

In einem fernen Kloster, dessen Mönche, Priester zur Erhaltung „des heiligen Feuers in jungen Gemütern", als eine Art von Geisterkolonie erscheinen, lebt er unter den Toten. Er durchlebt die Stimmungen, welchen Novalis in den „Hymnen an die Nacht" Ausdruck gegeben hat. Aber er taucht wieder von den Toten empor. Ein neues, wunderbares Wesen hat sich ihm angeschlossen, es ersetzt ihm Mathilden. — Der zweite Teil ist nur flüchtig entworfen: Heinrich durchstreift die ganze Welt. Nachdem er alles irdische erlebt hat, „kehrt er wie in eine alte Heimat in sein Gemüt zurück". Hier verändert die Welt sich zu einem rein poetischen Geisterreiche. Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt. Er findet Mathilden wieder, aber Mathilde ist nicht mehr von Cyane, seiner zweiten Geliebten, verschieden. Die Doppelliebe war, wie Novalis' eigene, nur eine. Alle Zeit- und Lebensunterschiede werden jetzt in der Einheit seines Gemütes aufgehoben. Das Fest des Gemütes, der Liebe und der ewigen Treue wird begangen. Bei diesem Feste feiert die Allegorie ihre schönsten Triumphe. Das gute und das böse Prinzip treten im Wettkampfe auf und singen Wechselgesänge, auf die Wissenschaften, sogar auf die Mathematik. Indische Pflanzen werden besungen. Vermutlich hat die Lotosblume, als mehr oder minder geeignet zur blauen Blume, dabei eine Rolle spielen sollen. — Der Schluß ist nur leicht angedeutet: Heinrich findet die blaue Blume; sie ist Mathilde. „Heinrich pflückt die blaue Blume, und erlöst Mathilde von dem Zauber, der sie befangen hält, aber sie geht ihm wieder verloren. Er erstarrt im Schmerz und wird ein Stein. Edda (die blaue Blume, die Morgenländerin, Mathilde

[vierfache Doppelgängerei!]) opfert sich an dem Steine, er verwandelt sich in einen klingenden Baum. Cyane haut den Baum um und verbrennt sich mit ihm, er wird ein goldener Widder. Edda-Mathilde muß ihn opfern, er wird wieder ein Mensch. Während dieser Verwandlungen hat er allerlei wunderliche Gespräche." Man glaubt das gern! In der dänischen Litteratur findet sich ein Werk, welches dem „Heinrich von Ofterdingen" sehr nahe verwandt ist; es ist Ingemanns, von Grundtvig so sehr bewundertes, Gedicht „Die schwarzen Ritter". Wie verwandt Ingemanns Stimmungsleben während der Arbeit an dieser Dichtung mit dem des deutschen Romantikers war, sieht man aus seiner Autobiographie: „Auf das große bewegte Weltleben da draußen achtete ich während dieser ganzen Periode nur wenig. Selbst die Flammen Moskaus, der Untergang der großen Armee und Napoleons Sturz waren mir transitorische Phänomene; ... selbst im Befreiungskampfe Deutschlands sah ich nur das zersplitterte Volksleben in Zwiespalt mit sich selber und die edelsten Kräfte ohne Einheit und Zusammenhalt in ihrem Innersten. Zwischen dem Ideenleben und dem Menschenleben blieb für mich ein klaffender Spalt, über welchen nur der Regenbogen der Liebe und der Poesie die Brücke schlagen konnte .... Ich dichtete mich in das Labyrinth einer Märchenwelt hinein, worin die Liebe mein Ariadnefaden war, und worin ich mit der Weltharfe der Lebenspoesie, deren Saiten der Genius zwischen Felsen über Abgründen ausspannt, die Ungeheuer des Seins in Schlaf lullen und alle Dissonanzen und Rätsel der gestörten Weltharmonie auflösen wollte." Das Resultat fiel grauslich genug aus.

Es ist klar, daß Novalis im „Ofterdingen" sein Ziel erreicht hat, etwas zu erschaffen, das dem „Wilhelm Meister" so ungleich wie möglich sei. Die blaue Blume war ja das Symbol des Ideales. Hier ist die Wirklichkeit ganz im Ideale und das Ideal ganz im Symbole aufgegangen. Die Poesie ist vollständig vom Leben los-

gerissen. Ja, Novalis meint, daß dies das Richtige sei. So sagt er im Romane von den Dichtern: „Große und vielfache Begebenheiten würden sie stören. Ein einfaches Leben ist ihr Los, und nur aus Erzählungen und Schriften müssen sie mit dem reichen Inhalte und den zahllosen Erscheinungen der Welt bekannt werden. Nur selten darf im Verlaufe ihres Lebens ein Vorfall sie auf einige Zeit in seine raschen Wirbel mit hineinziehen, um durch einige Erfahrungen sie von der Lage und dem Charakter der handelnden Menschen genauer zu unterrichten. Dagegen wird ihr empfindlicher Sinn schon genug von nahen unbedeutenden Erscheinungen beschäftigt ... Sie, die schon hier im Besitze der himmlischen Ruhe sind, und, von keinen thörichten Begierden umhergetrieben, nur den Duft der irdischen Früchte einatmen, ohne sie zu verzehren, sind freie Gäste, deren goldener Fuß nur leise auftritt, und deren Gegenwart in allen unwillkürlich die Flügel ausbreitet ... Wenn man den Dichter mit dem Helden vergleicht, so findet man, daß die Gesänge der Dichter nicht selten den Heldenmut in jugendlichen Herzen erweckt, Heldenthaten aber wohl nie den Geist der Poesie in irgend ein Gemüt gerufen haben.“ Hier scheint mir der Grundirrtum zu stecken. Also nicht für das Leben und seine Thätigkeiten ist die Poesie ein Ausdruck, nein, die Thätigkeiten des Lebens haben die Poesie zum Ausgangspunkte. Sie erschafft Leben. Von mancher Poesie mag das wahr sein; aber giebt es eine Poesie, von welcher es niemals gelten kann, so ist es wohl diese. Zu welcher Thätigkeit in aller Welt könnte sie wohl entflammen? Sich in einen singenden Baum oder in einen goldenen Widder zu verwandeln? Hier ist nämlich ja gar nicht von Thätigkeit, sondern nur von Sehnsucht die Rede. Alles Beste in Novalis' Poesie ist nur ein Ausdruck dieser Sehnsucht, welche sich vom reinen Naturverlangen bis zur höchsten Schwärmerei erstreckt. Als Probe von beidem mögen hier zwei Lieder folgen, welche zu dem Schönsten gehören, was er geschaffen hat.

Wie artig ist in dem Romane das Lied, in welchem die jungen Mädchen ihr hartes Geschick beklagen:

Sind wir nicht geplagte Wesen?
Ist nicht unser Los betrübt?
Nur zu Zwang und Not erlesen,
In Verstellung nur geübt,
Dürfen selbst nicht unsre Klagen
Sich aus unsern Busen wagen.

Allem, was die Eltern sprechen,
Widerspricht das volle Herz;
Die verbotne Frucht zu brechen,
Fühlen wir der Sehnsucht Schmerz;
Möchten gern die süßen Knaben
Fest an unsern Herzen haben.

Wäre dies zu denken Sünde?
Zollfrei sind Gedanken doch.
Was bleibt einem armen Kinde
Außer süßen Träumen noch?
Will man sie auch gern verbannen,
Nimmer ziehen sie von dannen.

Wenn wir auch des Abends beten,
Schreckt uns doch die Einsamkeit,
Und zu unsern Kissen treten
Sehnsucht und Gefälligkeit.
Könnten wir wohl widerstreben,
Alles, alles hinzugeben?

Unsre Reize zu verhüllen,
Schreibt die strenge Mutter vor;
Ach, was hilft der gute Willen,
Quellen sie nicht ganz empor?
Bei der Sehnsucht innerm Leben
Muß das beste Band sich geben.

Jede Neigung zu verschließen,
Hart und kalt zu sein wie Stein,
Schöne Augen nicht zu grüßen,
Fleißig und allein zu sein,
Keiner Bitte nachzugeben:
Heißt das wohl ein Jugendleben?

Hier ist die blaue Blume, wie man sieht, nur die verbotene Frucht. Aber mit welcher lieblichen Schelmerei ist die Sehnsucht

ausgedrückt! In einem ganz anders feierlichen und innigen Stile kommt sie in folgendem Gedicht an einen Freund zu Worte:

Was paßt, das muß sich ründen,
Was sich versteht, sich finden,
Was gut ist, sich verbinden,
Was liebt, zusammen sein.
Was hindert, muß entweichen,
Was krumm ist, muß sich gleichen,
Was fern ist, sich erreichen,
Was keimt, das muß gedeihn.

Gieb treulich mir die Hände,
Sei Bruder mir, und wende
Den Blick vor deinem Ende
Nicht wieder weg von mir.
Ein Tempel, wo wir knieen,
Ein Ort, wohin wir ziehen,
Ein Glück, für das wir glühen,
Ein Himmel mir und dir!

Hier ist die Sehnsucht, ungefähr wie bei den Kreuzfahrern, ein Suchen in weiter Ferne nach einem erhabenen Ziele. Die blaue Blume verschmilzt mit dem blauen Horizonte, ihre Farbe deutet auch die Ferne an. Richten wir daher noch einmal unsere Aufmerksamkeit auf dieselbe. In Spielhagens „Problematischen Naturen" sagt einer der auftretenden Personen: „Sie erinnern sich doch der blauen Blume in Novalis' Erzählung? Die blaue Blume! Wissen Sie, was das ist? Das ist die Blume, die noch keines Menschen Auge erschaute, und deren Duft doch die ganze Welt erfüllt. Nicht alle Kreatur ist fein genug organisiert, diesen Duft zu empfinden; aber die Nachtigall ist von ihm berauscht, wenn sie beim Mondschein oder in der Dämmerung des Morgens singt und klagt und schluchzt, und all' die närrischen Menschen waren es und sind es, die früher und jetzt in Prosa und Versen dem Himmel ihr Weh und Ach klagten und klagen, und noch Millionen dazu, denen kein Gott gab, zu sagen, was sie leiden, und die in ihrer stummen Qual zum Himmel blicken, der kein Erbarmen mit ihnen hat. Ach,

und aus dieser Krankheit ist keine Rettung — keine, als der Tod. Wer nur einmal den Duft der blauen Blume eingesogen, für den kommt keine ruhige Stunde mehr in diesem Leben. Als wäre er ein verruchter Mörder, als hätte er den Herrn von seiner Schwelle gestoßen, so treibt es ihn weiter und immer weiter, wie sehr ihn auch seine wunden Füße schmerzen und es ihn verlangt, das müde Haupt endlich einmal zur Ruhe zu legen. Wohl bittet er, von Durst gequält, in dieser oder jener Hütte um einen Labetrunk, aber er giebt den leeren Krug ohne Dank zurück, denn es schwamm eine Fliege in dem Wasser, oder das Gefäß, und wäre es von Asbest, war nicht reinlich, und so oder so — Erquickung hatte er sich nicht getrunken. Erquickung! Wo ist das Auge, in das wir einmal geschaut haben, um nie wieder in ein anderes, glänzenderes, feurigeres schauen zu wollen; wo ist der Busen, an dem wir einmal ruhten, um nie wieder das Pochen eines anderen, wärmeren, liebedurchglühteren Herzens hören zu wollen? wo? ich frage Sie, wo?"

„Die Liebe", lautet die Antwort, „ist der Duft der blauen Blume, der, wie Sie vorher sagten, die ganze Welt erfüllt, und in jedem Wesen, das Sie von ganzem Herzen lieben, haben Sie die blaue Blume gefunden."

„Sie lösen so doch das Rätsel nicht", klingt es leise und traurig zurück, „denn eben die Bedingung, daß wir von ganzem Herzen lieben müssen ... können wir ja nicht erfüllen. Wer von uns kann denn noch mit ganzem Herzen lieben? Wir alle sind so abgehetzt und müde, daß wir weder die Kraft noch den Mut haben, die zu einer wahren, ernsten Liebe gehören, zu jener Liebe, die nicht ruht und rastet, bis sie jeden Gedanken unseres Geistes, jedes Gefühl unseres Herzens, jeden Blutstropfen unserer Adern sich zu eigen gemacht hat."

Diese letzte Auslegung ist fein und schön, sie ist nicht unwahr, aber sie ist nicht erschöpfend. Die blaue Blume ist nicht bloß in

der Liebe, sondern in allen Richtungen des Lebens das vollkommene, und insofern ideale, aber rein persönliche Glück. Da sich dies seinem Wesen nach nicht erreichen läßt, so ist es die Sehnsucht nach demselben, das beständige, unruhige Trachten, welches alle Romantiker schildern.

Kein einziger der eigentlich deutschen Romantiker ist indessen in dem Grade der Dichter der romantischen Sehnsucht, wie der deutschgeborene, aber sowohl dänisch wie deutsch schreibende Lyriker Schack von Staffeldt.

Wenig gelesen, nie gesungen, selten genannt im Leben; tot als dänischer Dichter achtzehn Jahre vor seinem Tode: aus dem Grabe gerufen durch die Begeisterung eines Litteraturkenners siebzehn Jahre, nachdem die Erde sich über ihm geschlossen; darauf von der ersten kritischen Autorität Dänemarks (J. L. Heiberg) als größter dänischer, ja als größter Lyriker der Welt gepriesen; dann von einem kleinlichen, herabsetzenden, scharfsinnigen Kritiker (C. Molbech) biographiert und charakterisiert; immer gleich unpopulär im Leben wie im Tode — das war bisher Schack Staffeldts Dichterschicksal.

Es entspricht seinem Schicksale und seiner Eigenart als Mensch. Er war eine wunderliche und seltene Natur, ein Mißvergnügter und Unzufriedener, reich an Geist, den er immer bis zur Überspanntheit in Spannung hielt, voll Feuer, das ihn selbst verzehrte, ohne viel Wärme für andere abzugeben; tieffühlend, treu, enthusiastisch, doch ohne Anmut und ohne Liebenswürdigkeit, ohne die Gabe, die Menschen zu gewinnen oder ihre Einbildungskraft zu beschäftigen; von seiner Jugend ab wie in einen Harnisch steifen Stolzes und strengen, oft pedantischen Ernstes eingeschnürt. Sein Leben rollt sich auf gegen einen Hintergrund beständiger Melancholie, die offenbar einer zarten, gebrechlichen Gesundheit und einem angeborenen Hang, die Dinge schwer zu nehmen, entspringend, von unfreiwilliger und vorsätzlicher Einsamkeit genährt, durch Unfruchtbarkeit gesteigert, noch verschärft wurde durch die Qualen des Ehr-

geizes, durch eine Hoffnung auf Dichterruhm, die getäuscht und unbefriedigt sich in das Streben nach Rang und äußerer Macht verwandelt. Ein unglückseliges Naturell! Ein Charakter, zu ehrgeizig, sich nicht der Disziplin einer Amtsstellung zu unterwerfen, um dadurch emporzusteigen, und doch zugleich zu ehrliebend, zu stolz, zu empfindlich, um auf die Dauer ein gutes Verhältnis zu Vorgesetzten und Gleichgestellten bewahren oder die Selbständigkeit Untergebener vertragen zu können.

In allen äußeren Verhältnissen wird ihm Entgegenkommen, werden ihm sogar Begünstigungen zu teil; er hat immer offiziellen Fahrwind in seinen Segeln; aber die Befriedigung seines Dranges nach äußerer Stellung läßt seine Seele unbefriedigt. Von jung auf besitzt er das Talent, Gift aus jeder Situation zu saugen. Es scheint ihm an der Wiege gesungen, daß er sich nie mit ungeteiltem Sinne den Aufgaben hingeben könne, die das Schicksal ihm stellte.

Adolf Wilhelm Schack von Staffeldt wurde am 20. März 1769 auf Rügen geboren. Seine Mutter war eine pommersche Adlige, sein Vater ein deutscher Offizier in dänischen Diensten, der nach seiner Verheiratung Dänemark verließ und nach Pommern übersiedelte, aber unruhig und unzufrieden, wie er war, bald auf Reisen ging, erst Deutschland und Ungarn, später Schweden, Dänemark und wieder Schweden besuchte, bis er 1761 aufs neue in die dänische Armee eintrat. Sein berühmter Sohn war also von deutscher Abstammung, deutsch in seinem Gefühlsleben und in seiner Denkart, dänisch von Geburt, als Staatsbürger und als Dichter. Er schrieb für die Öffentlichkeit in einer Sprache, die nicht die seine war, in deren Geist er nur momentweise eindrang; er war Dichter mit wahrer Weihe und von vornehmem Talent, aber ohne Erfolg, ohne allgemeinen Beifall; er wurde gleich im Beginn seiner Laufbahn überstrahlt. Er war Offizier ohne Neigung, als Jüngling Reisender ohne das geistige Gleichgewicht der Naivetät oder der Überlegenheit,

als Mann Assessor in einem Kollegium ohne eigenes, ihm zuerteiltes Fach und fast ohne Aussicht auf Beförderung, später Hofkavalier bei einem Herzog, aufwartender Kammerjunker bei einer Kronprinzessin, Hofdichter in deutscher, nachdem er Romanzendichter in dänischer Sprache gewesen, endlich seit seinem vierzigsten Jahre Amtmann in den Herzogtümern, drei Jahr in einem unbedeutenden, dreizehn Jahr in einem großen und bedeutenden Amt, überall mißvergnügt, bald mit der Art seiner Lebensstellung — wie bei Hofe, bald mit Kollegen, Umgebungen, mit dem gesellschaftlichem Verkehr — wie in den langen Jahren seiner Amtsthätigkeit.

Der entscheidende Grundzug in Schack Staffeldts Dichterpersönlichkeit ist der: er war Idealist.

Der poetische Idealismus geht von dem Grundgedanken aus, es sei nicht die Sache der Kunst, die Wirklichkeit nachzuahmen. Die sogenannte Nachahmung der Natur als poetisches Prinzip ist der Feind, den er bekämpft. Er macht die scheinbar gesunde und richtige Ansicht geltend, daß die Kunst, könne sie nichts als die Wirklichkeit nachahmen, überflüssig sei. Wozu bedürfen wir einer Wiederholung? Wir haben ja eine weit bessere, weit lebendigere Wirklichkeit außerhalb der Kunst. Nein, die Aufgabe der Poesie sei im Gegenteil, uns von der Wirklichkeit mit ihren alltäglichen Sorgen, ihrer Häßlichkeit und ihrem Schmutz hinweg in eine andere, höhere Welt zu tragen, wo wir das alles vergessen.

Schack Staffeldt ist vielleicht von allen romantischen Dichtern dieses Jahrhunderts derjenige, an dem man den Idealismus in seinen Konsequenzen am besten studieren und in seinem Kampf mit einer kräftigen Individualität beobachten kann.

Der Idealismus ist in dieser Gestalt eine deutsche Erscheinung. Es giebt auch keinen tieferen germanischen Geist, als er es ist, in der dänischen Poesie. Bei all seiner Vaterlandsliebe war er seiner ganzen Anlage nach ein Deutscher, und das hieß zur Zeit der Romantik soviel wie ein geborener Ultra-Idealist.

Nach seinem eigenen Geständnis glaubte er ursprünglich die Wirklichkeit in den Romanen und der Poesie seiner Zeit zu finden. Auf einmal geht es ihm auf, wie ganz anders die Wirklichkeit beschaffen sei, als in jenen Romanen. Aber statt sich nun für die Notwendigkeit und Berechtigung einer Poesie zu entscheiden, die die Jugend nicht irre führt, sondern ihr ein wahres Bild des Lebens giebt, zieht er bei seiner idealistischen Beanlagung daraus nur den Schluß, daß die Wirklichkeit mit ihrer Brutalität außerhalb des Rahmens der Poesie liege und keinen Stoff für dieselbe abgebe.

Darum fiel sein Leben in zwei Hälften auseinander: in eine Wirklichkeit ohne Poesie und in eine Poesie ohne Wirklichkeit. Er ging, wie er an Baggesen schrieb, darauf aus, seine idealistische Weltkugel so hoch um ihre Achse zu rollen, daß sie mit keinem irdischen Planeten zusammenstoßen könne; das heißt: er ließ alles Nichtpoetische, das ihn als Menschen interessierte, zurück, sobald er seinen poetischen Ballon bestieg.

Er vermochte trotz vielseitiger Begabung weder seine realen Studien, noch seine reichen Kenntnisse seiner Poesie zu gute kommen zu lassen; er gestattete seiner antikirchlichen Leidenschaft nicht in ihr das Wort, er schloß seine politischen Ideen, seine Fortschrittsbegeisterung von ihr aus, wie er seinen Sensualismus von ihr auszuschließen bemüht war.

Kein Wunder, daß das Verhältnis zu einer so eingeschnürten, eng umgrenzten Poesie einen so reich begabten, vielseitigen Geist nicht zu befriedigen vermochte.

Er konnte und wollte sich nicht damit begnügen, allein Dichter zu sein. Er strebte beständig in das, was er Prosa nannte, hinaus, suchte und erlangte verschiedene Ämter und saß zuletzt bis an den Hals in „Prosa". Prosa, das heißt Wirklichkeit, war der Stoff, dessen er bedurfte, sein tägliches Brot daraus zu kneten, das Material, das er begehrte, seinen Einfluß, sein bürgerliches Ansehen daraus zu formen; an und für sich aber, ohne Rücksicht auf die

Sättigung, die sie seinen Bedürfnissen und seinem Ehrgeize gewährte, hegte er einen wahren Abscheu davor. Die Prosa war ihm das Grobe und Gemeine; es war ein Kennzeichen hoher Seelen, sich darüber zu erheben; in der Poesie hatte sie ganz und gar nichts zu schaffen. Es ist leicht zu verstehen, daß Staffeldt mit diesem Naturell jede noch so hyperidealistische Theorie der Poesie mit Leidenschaft einsaugen und sich berufen fühlen mußte, derselben in seinen Gedichten Ausdruck zu verleihen, selbst wenn die Dichter, bei denen er sie auch zu finden glaubte, wie Schiller z. B., der Wirklichkeit in ihren Werken weit mehr Raum gaben, als man aus ihren Theorien schließen könnte. Er ging dabei von einer ästhetischen Vorstellung aus, die man ohne Übertreibung die unglückseligste nennen kann, auf die ein Dichter verfallen konnte: Beobachtung, Wiedergabe, Erfassung und Gestaltung der Wirklichkeit seien etwas dem Wesen der Dichtkunst Widerstreitendes, ja seien selbst als Grundlage einer Dichtung unannehmbar. Er hegte die Überzeugung und huldigte dem Satze: das Leben als solches sei kein Vorwurf für die Poesie; der wahre Dichter nähre sich nur von Träumen, starre nur nach dem Unsichtbaren, ringe nur nach dem Unerreichbaren, baue nur Luftschlösser und habe das Material, aus dem er sie errichte, gerade so gut zur Hand, ob er in einer Wüste zu Hause oder von dem vollen Menschenleben umgeben sei.

Wenn er trotzdem einer der ausgezeichnetsten Lyriker der nordischen Litteraturen geworden ist, so geschah es trotz seiner verderblichen Poetik kraft seiner seltenen poetischen Begabung. Und es ist interessant zu verfolgen, wie er, nachdem er aus der Wirklichkeit tabula rasa gemacht, aus seinem Inneren eine eigene Poesie zu erschaffen sucht. Es gelingt ihm, und wir sehen ein ganzes poetisch-philosophisches System sich vor unseren Augen erbauen.

Wenn die ganze äußere Wirklichkeit geschleift ist, was bleibt dann für den Dichter übrig? Nichts anderes als seine poetische Sehnsucht. Schack Staffeldt war ein sehnender Geist und seine

Poesie war die Dichtung der Sehnsucht. Wir sehnen uns, sagte ich, alle nach dem Glück, der Unterschied beruht nur auf der Vorstellung, die wir je nach unserer Natur uns von ihm machen. Schack Staffeldt war ein hochstrebender Geist; er strebte nach idealer Vollkommenheit. Damit erhebt er sich über die Masse schmachtender, sich sehnender Naturen. Er war zugleich ein durchaus rationeller Geist, dessen Vollkommenheitsbegriff sich nicht aus positiv religiösen, supranaturalistischen Voraussetzungen gebildet hatte. Seine Schwärmerei war die eines Philosophen, sein Widerwille gegen die Wirklichkeit der eines Metaphysikers oder metaphysischen Romantikers, nicht der eines Gläubigen oder Theologen. Dadurch unterscheidet er sich von der Masse der weichlichen oder unklaren nordischen Schwärmer. Seine Schwärmerei war die eines Jünglings; doch sie hatte kein freies Spiel in seiner Seele, sie ward bewacht und gewissermaßen eingeschlossen von der harten Festigkeit eines Mannes; sie sprudelte nicht friedlich wie eine Quelle, sie stieg mit gewaltsamem Schwunge in die Luft wie ein Springbrunnen, den von allen Seiten eine Steineinfassung von steifem, etwas abstoßendem Charakter umgiebt. Nur in seiner Poesie durfte sie zum Ausbruch kommen, und deshalb bemächtigte sie sich derselben fast ganz.

Hätte man indessen Schack Staffeldt gesagt, das, wonach er sich im Grunde sehne, sei gar nichts anderes als die Wirklichkeit, so hätte er das sicherlich sehr übel aufgenommen, denn mit dieser wollte er eben nichts zu schaffen haben.

In dem Gedichte „Höheres Leben" heißt es:

Wer auf das Wirkliche Kunst und Künstlerleben will gründen,
Gleicht dem Gärtner (gewiß war's ihm nicht richtig im Kopf),
Der mit dem Wipfel gepflanzt in das Beet die sprossende Pflanze
Und sich verwunderte, da bald sie verkümmert und dorrt.
Ist doch das Bild die Wurzel des Dings im ewigen Leben,
Während die Körper selbst fallen wie wechselndes Laub.

Es verbirgt sich in diesem warmen Erguſſe, der dem Denker Schack Staffeldt alle Ehre macht, eine Lebensanschauung, die dem

Dichter höchst gefährlich werden mußte. Denn dieser, meint Schack Staffeldt, solle seinen Blick auf das ewige platonische Urbild der Dinge, nicht auf das einzelne Ding selbst heften; er solle sich einzig und allein in das Ich vertiefen, das wie in Fichtes „Anweisung zu einem seligen Leben" aufgefaßt wird. Wie aber soll das bunte Leben der Erde dann seine Dichtung durchdringen können?

Im „Dichterbekenntnisse" heißt es noch ausdrücklicher:

Auf, Dichter, werft das Irdische von euch,
So wird das Himmlische euch aufwärts tragen.
In's Reich der Kunst, wie in des Glaubens Reich
Dringt unbefleckter Sinn nur durch Entsagen.

Es handelt sich also für den Dichter nach seiner Meinung darum, sich jeder Berührung mit dem, was irdisch ist, zu enthalten. Ja, das Irdische würde seine Poesie nur „beflecken". Sie scheint sich dann nur um sich selbst drehen und ganz an sich selbst zehren zu müssen — eine Vermutung, in der man sich durch die „Dichterprobe" bestärkt fühlt, ein Gedicht, in dem es heißt, daß, wer wissen will, ob ihn die Natur zum Dichter geweiht habe, an den Busen der Wüste fliehen müsse. Vermöge er dort die Harfe zu schlagen, dann habe er sich als dichterischer Genius bewährt.

Der arme Staffeldt, dessen poetischer Genius seine Jugendjahre nicht überlebte und nicht einmal die Einsamkeit kleiner Provinzialstädte wie Cismar und Schleswig ertrug, würde die Wüstenprobe schlecht bestanden haben, wie günstig ein so öder Aufenthalt für eine Poesie der Sehnsucht auch sonst scheinen möchte.

Denn sich sehnen, das that er. Er sehnte sich wie der Durstende, der sich einen kühlenden Trunk vorspiegelt, wie der Liebende, der die Geliebte brünstig entbehrt und alles, was er sah: jedes Naturschauspiel, alles, was er hörte: jedes schöne Lied, jede herrliche Menschenstimme, alles, was er dachte: seine platonischen oder Schellingisch-metaphysischen Grübeleien, ja selbst alles, was er empfand: seine Gefühle, die sich auf einen bestimmten erreichbaren

Gegenstand richteten und erwidert wurden, alles mündete für ihn in jene Sehnsucht aus — eine wunderliche, wehmütig träumerische, in ihrem Keim ganz unbestimmte Sehnsucht. In dem Gedichte „An das Herz" heißt es bezeichnend, daß er selbst nicht zu sagen vermag, was von seinem verzehrenden Sehnen begehrt wird.

Die Musik des Meeres und Windes, das Licht des Mondes und des Sternenhimmels verlocken ihn zur Schwärmerei. In dem Gedichte „Der liebe Betrug" heißt es, wenn er den Mond das Hünengrab bescheinen sehe, vergehe er vor Sehnsucht.

Dieses Element vager, unbestimmbarer Schwärmerei, das in Schack Staffeldts Sehnsucht vorherrschend ist, unterscheidet ihn scharf von einem seiner Zeitgenossen, der, wie er, reiner Lyriker mit einem ausgeprägt philosophischen Hange war, und der, wie er, noch in jungen Jahren verstummte. Ich meine Hölderlin, der genau ein Jahr nach Staffeldt geboren wurde. Auch Hölderlins Gedichte sind von Sehnsuchtsstimmung getragen, auch sie sind gedankenreich und durchaus wirklichkeitsfremd, aber bei Hölderlin kann man kurz und bestimmt angeben, wonach er sich sehnte und zwar von seinem ersten Gedichte bis zu seinem letzten bewußten Seufzer: es war das alte Hellas, wie er es sich träumte, mit seiner herrlichen Sonne, seinem Schönheitsleben, seinem vollendeten Freisinne. Hölderlin entspricht in der deutschen Litteratur dem, was André Chenier in der französischen ist. Aber während dieser Jünger des Theokritos und des Lucretius kraft seiner hellenisch-französischen Abstammung besonders das Scharfbegrenzte, Fein-Sinnliche des Attizismus verstand, dasselbe, was ein Catullus sich aus ihm aneignete, verhält sich Hölderlin religiös zum Griechentume, und von seinen Lippen steigen deutsch-griechische Hymnen empor. Sein Ideal ist ein bestimmtes, gleichsam historisches; es ist leichter zu bezeichnen, als das Schack Staffeldts, aber es ist enger und minder interessant, das Ideal eines weniger tiefsinnigen Geistes.

Auch bei Staffeldt kann es ausnahmsweise den Anschein haben,

als gälte seine Sehnsucht der Vorzeit, besonders dem nordischen Mittelalter; das ist indessen nur in den Gedichten der Fall, wo er nicht ganz er selbst ist, sondern sich unter Oehlenschlägers Einwirkung einen ihm fremden Geist anzueignen versucht hat. Gewöhnlich ist es etwas Jenseitiges, wonach er sich sehnt, und um sich diesen Drang zu erklären, verweilt er in seinem Gedanken- und Traumleben mit Vorliebe bei der Vorstellung einer himmlischen Präexistenz. So heißt es im „Platonismus“: als unser Geschlecht aus der Gemeinschaft der Geister in das Gefängnis der Sinne verstoßen ward, folgte uns das Gedächtnis unserer Heimat hinab in den Stand der Knechtschaft und wurde am Rande des Grabes zu Ahnung und Sehnsucht. Alles, was uns auf Erden eine Weile fesseln und gewinnen könne, sei nur eine Mahnung, ein Schimmer der verlorenen Seligkeit unseres früheren Daseins. Die Bedeutung der Phantasie und der Dichtkunst beruhe darauf, daß sie dieses Bild vor uns heraufzaubern. — Auf Grund dieses, zum poetischen Gebrauch festgehaltenen Glaubens erbaut Staffeldt seine Metaphysik der Liebe. Überall kommt er in den verschiedensten Gleichnissen darauf zurück, daß die Liebenden ursprünglich eins waren. Die „zwei Tropfen“ fallen vom Himmel als einer und werden auf Erden wieder zu einem. An „Lina“ singt er:

Hälfte meines ersten Wesens, eh'
Wir herab aus bessern Welten sanken.

Schön und tief heißt es in dem Gedicht „Erinnerung an Lilla“ nach der Schilderung des Abends und der Blumenlaube, in der die Liebenden sich fanden:

Da strömte eine Lebenswelle,
O Weltenherz, aus dir hervor,
Hin durch der höh'ren Wesen Chor
An unseres Bewußtseins Schwelle.
Und wie im Doppelblitz umschlangen
Im Kusse unsre Seelen sich,
Und Zwillingsknospen gleich umfangen
Lustatmend unsre Sinne sich.

Es ist darunter die ursprüngliche Gemeinschaft verstanden, welche die gegenseitige Sehnsucht der Seelen erklärt, und diese Sehnsucht selbst ist höherer Natur als ihre Befriedigung. Denn das ist das tief Eigentümliche an Staffeldts Erotik: wie brennend sein Verlangen auch ist, er vermag durchaus nicht festzuhalten, nicht einen flüchtigen Augenblick lang Besitzerglückes sich zu erfreuen. Kaum hat er den Besitz angetreten, und schon beginnt er ihn durch tausend nagende, zehrende Reflexionen zu untergraben. In der „Erinnerung an Lilla" und im „Sonettenkranz", den zwei Gedichtzyklen, in welchen er mit größtem Erfolg, augenscheinlich auf Grundlage eigener Erlebnisse, den Lebenslauf einer erotischen Leidenschaft schildert, reißt sich der Liebende, kaum hat er das Ziel seiner zehrenden Sehnsucht erreicht, los aus den Armen der Geliebten, stürzt sich kopfüber in qualvolle Betrachtungen, wie rasch die Zeit enteile, wie bald das Alter komme, die Leidenschaft abkühle und die Freude unmöglich mache; denn, heißt es, nur die Begierde der Götter ist ewig; rings um uns vergehen die größten Werke, noch größer aber ist der Untergang in unserem Inneren. Im letzteren Gedicht begnügt er sich mit diesem wahren, seinem Wesen entsprechenden Schluß; in dem ersteren verdirbt er sich die Wirkung durch einen überflüssigerweise hinzugedichteten Abschnitt von Lillas Treulosigkeit, der als gemacht, nicht als erlebt, empfunden wird und jedenfalls mit dem Plan oder der Idee des Gedichtes nichts zu schaffen hat.

Bei dieser Unfähigkeit, dauernd zu besitzen und wirklich zu genießen, mußte das Phantasiebild der Ersehnten ihm heiliger und schöner sein, als sie selbst, eben weil es ungreifbar und luftig ist. Deshalb verweilt er lange mit Genuß beim Abdruck der geliebten Gestalt im Grase („Lina") oder in den Kissen ihres Lagers („Sonettenkranz"), deshalb malt er sich ihren Besitz in der Phantasie aus („An Seraphine").

Im Gedicht „Am See" heißt es analog von seiner Freude über eine schöne Gegend: In den bilderreichen See niederstarrend

möchte ich vergehen vor seltsamer Sehnsucht. Tief in dem stillen Azur winkt mir eine andere Natur, ein anderer Himmel; alles ist hier ätherisch und ideal wie die erste Gestalt der Dinge.

Wie die deutschen Romantiker verweilt Staffeldt mit Vorliebe bei dem Spiegelbild der Landschaft im Wasser; es ist als Bild idealer, als die wirkliche Landschaft.

Unendlich charakteristisch ist es daher auch, daß er, der selbst so viel von Endymion hat, nicht nur dreimal die Endymionsmythe behandelt („Der zweite Endymion", „Die Nachtigall und das Nachtveilchen", „An die Phantasie"), sondern sich die Endymionsage so vorstellt, daß Luna sich dem Geliebten nicht wirklich hingiebt; er besitzt sie nur im Traum, nachdem die Göttin, über ihn gebeugt, einen Kuß auf seine Lippen gedrückt hat.

Bei einer solchen Scheu vor der Wirklichkeit, einer solchen Furcht vor dem Besitz mußte die Sehnsucht nach dem „Idealen und Ätherischen" als solchem ihm heilig, ja das einzige Heilige sein.

Er hat sie in unzähligen, verschiedenen Formen gepriesen. Er hat sie z. B. als christliche, sinnlich-mystische Sehnsucht in der „Heiligen Therese" geschildert, und er verherrlicht sie im „Ganymed" als heidnische, aber ebenso heilige Sehnsucht nach dem Allvater. Dieser Ganymedes ist ebensoweit verschieden von dem ruhigen Jüngling Thorwaldsens wie von Rembrandts burleskem Buben. Er ist auch nicht die junge Schönheit, die Zeus liebt, nein, er wird von einem unendlichen Drang verzehrt, für den er „weder Namen noch Bild" zu finden vermag. Er nennt seine Einsamkeit den geweihten Tempel eines edlen Verlangens. Er antwortet seiner Gattin, die ihn anfleht, auf Erden zu bleiben:

Das Weltall streb' ich zu umfassen;
Nur ew'ge Schönheit mich beglückt.

Und eine ähnliche Antwort giebt auch bei Staffeldt der vom Himmel gefallene Thautropfen seiner irdischen Anbeterin („Die Lilie und der Thautropfen").

Nichts wirkt daher so berauschend, so bezaubernd auf diesen Dichter, wie der Ausdruck himmelanstrebender Sehnsucht. Sein Gedicht „An die nächtliche Sängerin" beweist es.

Darum bezeichnet er in dem Gedicht „Der Kranz" die Sehnsucht als den Kern seines eigenen Wesens, und darum heißt es als erschöpfender Ausdruck für Staffeldts Lebensansicht in dem philosophischen Gedicht „Das Eine", alles Schöne vergehe, damit der Geist sich nicht mit der Erniedrigung hier begnüge, sondern in ewiger Sehnsucht glühe. „Der höchste Aufschwung des Geistes ist Sehnsucht."

Aus diesem Grunde offenbart auch in Oehlenschlägers „Vaulundurs Sage" Eigil, der augenscheinlich in Schack Staffeldts Bild geschaffen ist, in folgendem Erguß sein Wesen:

„Ich habe keine Hoffnung und werde von einem bangen Sehnen weit, weit in die Welt hinausgetrieben. Deshalb bin ich auf Reisen gegangen, deshalb starrt mein Blick stundenlang in den leeren blauen Himmel, deshalb ist der Stein in meinem Helm blau und deshalb war das Gewand meiner Gattin blau; die kraftlose, dunkle, zehrende Sehnsucht ist meine Walküre."

Dennoch that Oehlenschläger Staffeldt Unrecht, wenn er nichts weiter in ihm zu finden glaubte, „als unklare, ungewisse, irrende Sehnsucht, die selbst nicht weiß, was sie will, und weder Tag noch Nacht Ruhe hat, sondern beständiger Bewegung und Veränderung unterworfen ist wie das Wasser, und ohne Ende und Ziel ist wie der weite Himmelsraum." (Vaulundurs Sage.) Denn diese Sehnsucht war trotz ihrer Namenlosigkeit weder pfadlos, noch ziellos. Sie war sich indessen nur ausnahmsweise ihres Zieles bewußt.

Für sich begehrte Schack Staffeldt die volle, ideale Entwickelung seines Wesens als Mensch und Künstler, die vollständige Entfaltung aller Gaben, die er nur fragmentarisch besaß. Alles Stückwerk war ihm ein Kummer, innere Zerrissenheit ein Greuel;

er selbst aber fühlte sein Inneres geteilt und seine Gaben in Bruchstücke zersplittert.

Nach außen begehrte er eine höhere Wirklichkeit, die eine der erwünschten inneren Verwandlung entsprechende Veränderung erfahren: eine andere Natur, in der Stückwerk, Kälte, Lebloſigkeit, Unperſönlichkeit einem romantiſchen Leben gewichen war, das wiederum nichts war, als eine Spiegelung des Lebens in ſeinem eigenen Herzen.

In dem vollendet ſchönen Gedicht „Die Weihe“ erzählt er, wie er eines Abends am Sund ſehnſuchtsvoll in die Tiefe ſtarrte, und bei Sonnenuntergang die Muſe vom Himmel ſtieg und ihm mit brennendem Kuß die Harfe reichte. Und plötzlich verwandelte ſich ringsumher die Natur. Die Winde begannen zu reden; aus den bleichen Wolken riefen die Geiſter; ein liebendes, warmes Herz ſchlug im All — aus allem winkte ihm ſein eigenes Weſen.

Für jene andere Natur aber, nach der er ſich ſehnte und von der er zuweilen einen Schimmer auffing, ſchuf er ſich ſchon früh ein Symbol. Sie war die Blüte der Natur, die Natur- oder Lebensblume. Im Gedicht „Der Kranz“ heißt es mit ſtarker Hervorhebung des Wortes: Unter den Weltkindern verlor ich mich kummervoll, ſie ſchufen Blendwerk aus dem Blattgold der Meinungen und wühlten viehiſch die Wurzel des Lebens auf; vergeblich fragte ich, wo die Blume ſtehe.

Im „Reich der Liebe“ wird die Liebe die erſte Mutterblume genannt, aus der ſich die höhere und niedere Natur von Anbeginn entwickelt hat.

Unter dem Einfluß der deutſchen Romantik ſchmolz dann dieſes Symbol mit dem myſtiſchen Sinnbild, mit der „blauen Blume“ zuſammen. In einem hübſchen kleinen Bruchſtücke, das man unter Staffeldts Papieren fand, heißt es:

Das All war eine Blume,
Die Luft der Kelch,

Der Stengel die Erde,
Die Sterne der Staubfäden Spitzen;
Und auf des Kelches Grund
Saßen die Engel und schlugen Harfen.

Und überall in Staffeldts Poesien kommen Äußerungen vor, die darauf hindeuten, wie tief dieses Bild sich seinem Geiste eingegraben. Im „Prometheus" heißt es, die ganze Natur schiene sich zu einer einzigen Blume vor ihrem Gotte entfaltet zu haben. In „Künstlersehnsucht" giebt der Dichter seinem Schmachten nach den Herrlichkeiten der Vorwelt Ausdruck und schließt mit den Worten: Der Himmel selbst mit seinem Sternengold auf lichtblauem Grunde scheine ihm ein grenzenloses Vergißmeinnicht. In dem tiefsinnigen Gedicht „Verwandlungen", das eine weit bedeutungsvollere Idee hat, ist das Bild wieder aufgenommen und folgendermaßen erweitert:

Es ist der Alliebe Vergißmeinnicht,
Das sich aus dem Ganzen gründet.
Zum Becher wölbt sich des Äthers Licht,
Das Kreuz ist aus Sternen gegründet,
Zum Stengel hebt sich die Erde empor,
Als Duft entströmt ihm der Seelen Chor.

Doch diese Bildersprache, die, wenn auch nicht genau so von anderen angewendet, doch an andere erinnert, ist es nicht, worin Staffeldt am originellsten ist. Wo seine Individualität sich am freiesten und ursprünglichsten entfaltet, da schildert und preist er die unsichtbare, mit den Sinnen nicht zu erfassende All-Einheit, die er entbehrt und nach der er sich sehnt, unter Symbolen, unter denen kein anderer sie je angebetet. Man darf sagen, er hat sich nach und nach selbst seine Religion gebildet. Ihm war die All-Einheit genau das, was der Gläubige unter Gott versteht, und sein brennendes Verlangen nach dem All-Einen, seine Verehrung für dasselbe, sein Entzücken, so oft er einen Schimmer von ihm in irdischer Form, einen Klang von ihm in irdischen Tönen zu erfassen glaubt, ist ein Zeugnis des Hen-kai-pan-Fanatismus, der seine Seele erfüllte und der, weit entfernt, bloß ein poetischer Kultus zu sein,

sich seiner augenscheinlich ganz bemächtigt hat und deshalb bei den verschiedensten Veranlassungen in seiner Poesie aufleuchtet.

Daß Staffeldt die dänische Natur nur selten schildert, beruht darauf, daß die Natur, von der er träumt und redet, die Natur als Ganzes, das Universum ist. Gegenstand seiner Gesänge ist die Naturkraft, die der Verwandlung zerschmetterndes Rad mit solcher Gewalt treibt, daß „Jahrhunderte wie Tropfen verspritzen", und die Naturnotwendigkeit, die „das Weltgesetz in der rechten, den Strom der Zeit in der linken Hand" jeden Gedanken in der Seele der Denker schafft und den Willen der Heroen sich unterwirft. Zuweilen verherrlicht er die Natur als kalte, zwingende Notwendigkeit, ohne sie zu lieben; zuweilen wundert man sich über den Ton seiner an sie gerichteten Hymnen, denn der wenig tröstliche Inhalt — die gleiche Knechtung des Menschen, des Sterns und des Wurms — scheint der begeisterten Form zu widersprechen.

In Staffeldts Verhältnis zur Natur sind zwei Entwickelungsstufen wahrnehmbar, die der gleichzeitigen Entwickelung der deutschen Philosophie entsprechen. Anfangs stellt sich der Dichter der äußeren Natur kalt und fremd gegenüber; nach Fichtescher Weise fühlt er ihr gegenüber nur sein eigenes Ich, und je stärker sie lärmt und schreckt, desto mehr. Weit entfernt sie zu besingen, wo sie am furchtbarsten und erhabensten ist — wie am Krater des Ätna, oder während eines Gewitters in den Alpen — fühlt er vor ihr nur die Andacht in seiner Brust, die ihn über Todesangst und Feigheit erhebt. Weit entfernt mit der Natur zu verschmelzen, behauptet er in solchen Gedichten ihr gegenüber nur seine Menschengröße. In der „Dichterphantasie" heißt es z. B.: „In die rote Höllenlohe des Ätna schaust du mit heroischer Apathie wie ein Kind auf glühende Kohlen."

Doch in zahlreicheren und bedeutenderen Gedichten, die Staffeldts endgültige Gefühls- und Denkart bezeichnen, stellt er sich ganz auf den Standpunkt Schellings. Die Einheit des Alls unter

scheinbarer Verschiedenartigkeit, das Ineinanderübergehen und Ineinanderschmelzen aller Phänomene, die große Harmonie in der Natur hört nicht auf, seine Reflexion und seine Einbildungskraft zu beschäftigen.

Eine Landschaft spricht ihn nur an, wenn sie die ganze Fülle der Allnatur oder der Zeit in ihrem engen Rahmen zu umschließen scheint. So heißt es z. B. in dem Gedicht: „Aussicht auf das Arnothal", wo die Gegend, einem „Ozean von Furchtbarkeit gleichend", ihm wie die „verborgene Werkstatt" der Natur erscheint:

Heilige Allmutter, du bist hier.
Diese Hügel, deine Brüste, heben
Mit Genüge sich für alles Leben.

Und parallel hinsichtlich der Zeit heißt es in der „Abendfeier", dem heiligen Frieden der Abendlandschaft gegenüber sehe die Phantasie die ungeborene Zukunft vom Himmel herabsteigen und die begrabene Vorzeit sich aus der Erde erheben.

Und wie ihn die Landschaft aufs Höchste entzückt, wo sie, phantastisch aufgefaßt, ihm das All zu umspannen scheint, so erfreut er sich an den einzelnen Erscheinungen in der Natur in demselben Maße, wie sie getrennte Gegensätze ineinander zu schmelzen und ein Bild des Ganzen zu geben scheinen.

So reißt ihn in den „Erinnerungen" der Anblick einer Frucht, die zugleich einer Pomeranze und einem Pfirsich gleicht und ihm eine Verschmelzung von Kunst und Natur zu sein scheint, zu ehrfurchtsvoller Bewunderung hin, so begeistert ihn ein ungewöhnlich milder September, der in seinen Augen den Zauber des Frühlings mit der eigenen herbstlichen Schönheit vereinigt, zu einem Wonneerguß („An den Septembermonat"). So entzückt ihn auch der Anblick eines Apfelbaums, der zugleich Blüten und Früchte trägt („An einen Apfelbaum"), zu folgendem ekstatischen Flug:

Schönes Hesperiens Bild, Verschmelzung von Anfang und Ende,
Nicht bloß Hesperiens Bild — Ewigkeitssinnbild bist du.
— — — — — — — — — — — — — — — — —

O vergönne es mir, mit schonendem Druck dich zu pflücken,
Daß ein Hesperien ich halte in glücklicher Hand.
Daß mein Auge in dir das ewige eine beschaue,
Denn das Herrlichste nur senket im Bild sich herab.

Und in seiner Freude über diese seltene Erscheinung fragt er die Natur:

Brach aus der Kette der Ring, an dem du den Winter befestigt?
Bot den beladenen Korb über die Schulter von Eis
Lächelnd dem Frühling der Herbst, und werden die üppigen Träume,
Welche die Sehnsucht empfing und im Gesange gebar,
Körper gewinnen und hier sichtbarlich unter uns wandeln?
Dir unmöglich ist nichts, o Geist, der in Weltgestaltung
Ewig ein anderer scheint, ewig sich gleich offenbart.

Diese für Staffeldt so eigentümliche, philosophisch-poetische Glückseligkeit, sobald er den polaren Gegensätzen des Alls, wie Frühling und Herbst, oder den verschiedenen Entwickelungsstadien der Natur, wie Blume und Frucht, vereinigt begegnet, erklärt auch eine Seltsamkeit, die sonst an dem strengen Moralisten und leidenschaftlichen Hasser des Katholizismus anstößig und sonderbar erscheinen müßte. Ich meine Schack Staffeldts Maß und Ziel überschreitende Begeisterung für den Kastratengesang in den katholischen Kirchen. Den Gesang des Kastraten Crescentini stellt er auf dieselbe künstlerische Höhe mit Raphaels sixtinischer Madonna. Er bricht dabei in die Worte aus: „Es ist nicht wahr, solche Töne kommen nicht aus den Lungen, sie entstehen in des Herzens innerstem Heiligtum. So müssen die Engel singen, oder sie müssen es von Crescentini lernen."

Man versteht die Staffeldt selbst augenscheinlich unbewußte Ursache, wenn man in seinem Sonett an einen anderen Kastraten Marchesi („Nach einer schmelzenden Arie") liest:

Frauenreiz und Mannesshoheit klang
Ideal aus deinen Himmelsliedern;
Wie sich zweierlei Geschlecht umschlang
Reizend einst in Libers jungen Gliedern.

Es war die Vereinigung von Männlichem und Weiblichem in einer

Menschenstimme, das Ineinanderschmelzen der zwei stets getrennten Geschlechter zu melodischer Einheit, was ihn bezauberte und ihm nicht bloß das geistige Gleichgewicht, sondern die künstlerische Urteilskraft raubte. Er vergleicht sogar diesen Eindruck mit dem der harmonischen Verbindung männlicher und weiblicher Formen in der Bacchusgestalt. Und wirklich finden wir ihn von der plastischen Verschmelzung der Geschlechtsgegensätze ebenso entzückt wie von der musikalischen. Der Hermaphroditismus war eines der Symbole, in denen er das All-Eine sich entgegentreten fühlte. Ein großes Zwitterwesen war ihm jene natura naturans, das Ziel der Sehnsucht, in dem die Sehnsucht gestillt wird. Deshalb heißt es in dem Gedicht „In Canovas Werkstatt“:

Seliges Zwiegeschlecht,
Hermaphroditos,
Sehnsuchterlöstes Bild
Ewiger Einheit.

Und darum nennt er im „Dichterbekenntnis“ das Naturall als solches ohne weiteres „den großen Allhermaphroditen“.

Daß aber der Dichter solchermaßen beständig jenem großen Zwitter der Naturgottheit entgegenschmachten muß, vermag Staffeldt zum Schluß — und das ist die Krönung seines eigentümlichen poetisch-metaphysischen Systems — sehr gut zu erklären. Des Dichters Sehnsucht nach dem Gott ist nämlich nichts anderes, als der Drang der Gottheit, im Geiste des Dichters sich ihrer selbst bewußt zu werden.

In dem „Genius“ heißt es kurz und bündig: Poesie ist eingeschränkte Ewigkeit, alles in einem; die Gottheit ist die Poesie, die Zeit der Rahmen.

Das Gedicht „In Canovas Werkstatt“ gipfelt in dem Erguß:

Heilige Kunst!
Des Ewigen Selbsterkenntnis
In dem Endlichen!
Strahl aus der unendlichen
Selbstliebe,
Die das Ganze zusammenhält.

Und im „Dichterbekenntnis“ ist der Gedanke, hegelisch-spekulativ vor Hegel, in seiner Nacktheit so ausgedrückt: Wie könnten Millionen lorbeerspendender Hände die Kunst dafür belohnen, daß in ihren hohen Werken der große Allgeist sich in uns erkennt und wir uns in ihm erkennen? Durch die Kunst funkelt der Blick des Allgeistes, in unserem Innern tagt er zum Bewußtsein.

Was ist das anderes, als der Hegelsche Satz: Des Menschen Bewußtsein von Gott sei Gottes Selbstbewußtsein? Das Vorhegelsche, Romantische, Schellingisch-Staffeldtsche darin ist nur, daß die Phantasie, nicht der Gedanke, das Medium des Gottesbewußtseins sei.

Schon mit Fichte hatte, wie wir sahen, in der deutschen Philosophie die Vergötterung der Phantasie angefangen. Erst durch die Einbildungskraft, behauptete er, würde die Welt, die wir erfassen, für uns zu einer wirklichen Welt. Von Schelling wurde die Überschätzung der Phantasie erst in ein System gebracht. Schellings Naturphilosophie war ja in Wirklichkeit nicht Naturerkenntnis und Naturwissenschaft, sondern Naturpoesie, eine von der Einbildungskraft geschaffene, später in Begriffe umgesetzte Naturtheorie. Novalis verriet das Geheimnis in dem romantisch-paradoxen Satz: Die Physik sei die Lehre von der Phantasie.

Für Staffeldt hat die dichterische Phantasie die Bedeutung, daß sie in geistiger Weise die Verschmelzung der Extreme des Alls, der Materie und des Geistes bewerkstellige; denn die Phantasie ist es, die in der Bildhauerkunst den toten Stein zum lebenden Idealbild verwandelt, durch die Liebe den Menschen mit dem Menschen und durch die Andacht den Menschen mit dem All vereint. Von ihr heißt es in dem Gedicht „An die Phantasie“: Aus der Versteinerung der Formen und über die Ufer der Einzelwesen strebe der Drang der Liebe; Andacht allein sei Allleben, Allvereinigung und ewige Allselbstliebe!

Und wie es diese Beseelung, dieses Aufthauen alles erstarrten

Egoismus und Einzeldaseins ist, was der Phantasie ihren hohen Rang giebt, so hat alles Mächtigste in der Natur: der Frühling unter den Jahreszeiten, das Wasser unter den Elementen, das Gesetz der Metamorphose unter den Naturgesetzen, keine andere Bedeutung; denn der Frühling thaut alles Erstarrte auf, das Wasser läßt sich in keiner Einzelform binden, und die großen, gesetzmäßigen Formverwandlungen in der Natur weisen deutlich auf die Gleichartigkeit alles Stoffs und die Einheit aller Formen hin. In Staffeldts „Frühlingshymne" heißt es: An dem Himmelsfeuer des Frühlings berauschen sich brünstig alle Wesen und die ganze Natur strebt, sich von der Umarmung der erstarrten Form zu befreien.

Die im Norden berühmte „Hymne an das Wasser" enthält denselben Gedanken über dieses Element, das alle Tropfen zum Meer vereine und, wenn es eine Weile zu Eis erstarrt gewesen, mit der Sonne im Bund die Versteinerung bekämpfe und der „Allvereinigung zustrebe".

Im Gedichte „Die Verwandlungen" endlich nimmt Staffeldt eines der häufigsten Motive des Volksliedes auf, die magische Verwandlung, wodurch eine Gestalt mit einer anderen vertauscht wird. Bald wird nämlich im dänischen Volksliede ein schönes Weib in einen Baum, bald in einen Wurm, bald in einen Vogel, bald in eine Hirschkuh verwandelt, bald erst in eine Hirschkuh, dann in einen Falken, oder erst in einen Lachs, dann in ein Schwert, dann in eine Hirschkuh. Schon die Ordnung, in der die Naturreiche einander folgen, zeigt die Entfernung von Staffeldt. Er mit seiner philosophischen Naturbetrachtung läßt die Verwandlung als ein Steigen durch die Naturreiche, als ein großes Symbol von dem Streben der Natur nach vollkommener Form vor sich gehen. In seinem Gedichte wird der harte Karfunkel zur Rose, die Rose zum Vogel, der Vogel zur herrlichen Jungfrau. Die Verwandlung beginnt mit der Erweichung der Verhärtung und Versteinerung, Staffeldts Lieblingsgedanken, und endet damit, daß die Tierhaut zu

Füßen der schönen Menschengestalt niederfällt. Das ist nicht die phantastische Naturbetrachtung des Volksliedes; man erblickt in der Ferne Darwin. Und das Gedicht gipfelt in dem warmen Pantheismus:

Alles in einem, eins im All,
Der Pulsschlag des einen klopft überall,
In allen Lebensgestalten.
Der Atem der Liebe ist stark genung
Zu sprengen selbst die Versteinerung
Und Leben aus ihr zu entfalten.

In Schack Staffeldts Naturauffassung ist ein keimendes, wissenschaftliches Element. Jedem Naturschauspiel gegenüber, bei dem er verweilt, gedenkt er des natürlichen Werdens durch die lange Reihe der Formveränderungen. Selbst die Schönheit der Blumen, die äußerlichste, die Sinne am meisten durchdringende in der Natur, erinnert ihn an das Naturgesetz, das hinter ihr liegt. In einem Gedichte: „An die Natur" läßt er die Blumen zur Sonne sagen: „Die du uns ausgestrahlt, nimm uns wieder zu dir. Strahlen von dir stiegen wir nieder zur Erde und hüllten uns ein zu farbigen Blumen." Was ist das anders, als das Naturgesetz vom Übergang der Wärme in Kraft, der Kraft in Wärme, nur in dem vierten, asklepiadeischen Metrum, statt in einer mathematischen Formel ausgedrückt!

Aber diese Eigentümlichkeit an Staffeldts Blick für die äußere Natur ist auch die Ursache, daß das Schauspiel, das vorzugsweise auf ihn wirkt, ein ganz anderes ist, als die Äcker und Hügel, die Wälder und Belte Dänemarks. Was ihn an der Natur fesselt, das sind die seltenen Erscheinungen, die er auf Reisen trifft, die sonderbaren Naturbildungen, welche seinem äußeren Auge jene All-Einheit in der Allverwandlung, jenes Aufthauen des Versteinerten gleichsam verwirklichen, auf das sein inneres Auge beständig geheftet war. Ich erinnere mich noch, welches Erstaunen mich erfaßte, als ich in früher Jugend bei der Beschäftigung mit Schack Staffeldt nach der

Lektüre des Sonettes: „In einer Tropfsteingrotte“ auf ein zweites „In einer Tropfsteingrotte“ und gleich darauf auf ein drittes „In einer Tropfsteinhöhle“ stieß. Nimmt denn das kein Ende? dachte ich. Aber nein! Das nächste hieß: „In einer Tropfsteingrotte mit einem Naturtempel“ und dann folgte: „Das Reich des Wahnsinnes. In einer Tropfsteingrotte.“ Jetzt wundere ich mich nicht mehr. Die Tropfsteingrotte ist Staffeldt das handgreifliche Symbol des All-Einen; hier, wo der Stein im Begriffe ist, sich in Thau und Dunst zu verwandeln und wo der Tropfen zur Architektur erstarrt erscheint, hier hat der grübelnde Dichter sich heimischer, gehobener gefühlt, als in den dänischen Buchenwäldern oder am Strande des Sundes. In einem dieser Sonette bricht er ergriffen aus:

Immer scheidets sichs im Untergehen,
Und vereint zu neuem Leben sich.

In einem anderen Sonett staunt er über den Verein von Zufall und Vernunft, der hier den Teig des Steines geknetet, in einem dritten spricht er die Ahnung aus, daß Geister, das harmonische Fallen dieser Steinthautropfen belauschend, in die Erfassung des „Welt-Ideales“ eingeweiht werden könnten. Thatsächlich war das Natur-ideal, wie er es auffaßte, für ihn an diesem Orte verwirklicht.

Es würde indessen eine allzuenge und unpoetische Vorstellung von Schack Staffeldts lebendigem Natursinne geben, wenn man ihn als ausschließlich eingenommen von Sondererscheinungen in geschlossenen Grotten schilderte. Dieser Sinn hat seinen frischesten lebendigsten Ausdruck in solchen Produktionen gefunden, wo er sich frei entfalten und in des Dichters Naturphilosophie und Naturreligion übergehen konnte, ohne daß des Bildes „angeborene Jugendröte in kränklich-fahler Überlegung starb“, und ohne daß ein isoliertes Naturphänomen zum Natursymbole erhoben wurde. Man lese das Gedicht „Der Frühling“, nicht bloß in dieser Hinsicht Staffeldts bezeichnendstes, sondern zugleich sein volltönendstes, sprachlich und rhythmisch vollkommenstes Gedicht.

Die prachtvolle Schilderung, die hier vom Winter in seinem Kampfe gegen den Frühling, von der Schlacht zwischen den Titanen und den Amorinen gegeben wird, schließt mit den Worten: „Natur ist wieder Braut", die die Idee der Dichtung ausdrücken. Dann wird in einer Einzelstrophe geschildert, wie beim Nahen des Frühlings das Auge des Dichters hellsehend wird, wie er das Einzelne im ganzen verschwinden, die Gestalten sich aneinander knüpfen und zur Einheit sammeln sieht. In drei unvergleichlichen Strophen folgt nun die Beschreibung des Liebesverhältnisses zwischen Sonne und Erde. Erst die Zeit keuscher, wehmütiger Sehnsucht; dann die Steigerung der Sehnsucht zur feurigen Begierde. Der Freiwerber ist verschwunden, der Liebhaber tritt an seine Stelle, die Liebende glüht und schmachtet. Der Geliebte ist Bräutigam geworden. Er und die Braut haben ihr Stelldichein. Dann folgt das große mystische Hochzeitsfest: die Verschmelzung des Alls in Liebe. Die letzte Strophe ist der mächtigen Befruchtung geweiht, die des Naturlebens Selbstverwandlung beflügelt, den Übergang in höhere Formen, die Beseelung des Leblosen bewirkt, dem Stummen Sprache giebt und unter dem Klang der Sphärenharmonien das Leben in Ewigkeit auflöst.

Schack Staffeldts Name ist heutzutage, obgleich berühmt und angesehen, der großen nordischen Lesewelt wenig mehr als ein Name. An einzelnen begeisterten Fürsprechern hat es ihm nicht gefehlt. Aber unpopulär war und blieb er. Das liegt in der Art seiner Begabung. Er war in seiner ganzen Anlage allzu deutsch, um sich in einer nicht deutschen Sprache, die er noch dazu nur unvollkommen beherrschte, einen größeren Leserkreis gewinnen zu können. Seine Romantik war den Skandinaven fremd. Als halber Nichtdäne stand er außerhalb des innigen Zusammenhanges, der die dänische Poesie mit dem dänischen Wesen und der dänischen Natur verknüpft. Und doch ist er mit beiden verbunden.

Man denke an eine jener Mondscheinnächte, wie der dänische

Sommer deren jährlich fünf oder sechs hat, an eine Sommernacht am Sund, entzückend mit ihrem roten Schimmer über dem Meer im Norden, durchzittert von den Strahlen des Mondes, dufterfüllt und noch warm von der Sonne des Tages, mit ihrer reinen blonden Luft, die die Lungen erquickt und süßer, inniger als Wein berauscht, an eine der Nächte, in denen Sehnen das Weib, Begierde den Mann erfaßt, und in denen das Herz weit mehr schmachtet als die Sinne.

So oft ich an Schack Staffeldt denke, fällt eine solche Nacht mir ein. Ihre Schönheit ist die Schönheit bei ihm, denn ihm war Schönheit nicht so sehr die von innen ausgeprägte Form, als der äußere, über Gestalten und Formen geworfene Schimmer — jener überirdische Schimmer, der verklärend, leicht färbend, wie Silberglanz auf der Natur liegt. Ihre Stimmung ist seine Stimmung, eine mystische Schwärmerei, die das Irdische und Uberirdische in einer Brautnacht der Schönheit in eins verschmolzen schaut. Ihr Verlangen ist sein Verlangen — eine Sehnsucht, die in einem nordischen Mondstrahl schmachtet und zittert.

Bei Schack Staffeldt ist die Sehnsucht nicht so dargestellt, als setze sie den Menschen auch äußerlich in Unruhe. Sie ist bei ihm allzu tief, um von irgend einer örtlichen Veränderung Befriedigung hoffen zu können. Bei einer ganzen Reihe der späteren Romantiker tritt dagegen die Sehnsucht als das unruhige Begehren, das den Menschen von Ort zu Ort treibt, hervor.

Am typischsten ist vielleicht diese Form in Eichendorffs Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts" ausgeprägt. Dies Buch, welches 1824 erschien, ist zwanzig Jahre nach dem „Osterdingen" verfaßt, aber von einem Schriftsteller, der nur zehn Jahre jünger als Novalis war, von Joseph Freiherrn von Eichendorff, einem Schüler Tiecks, einem Ultra-Romantiker, einem frommen, liebenswürdigen Gemüte.

Eichendorff wurde 1788 in Oberschlesien als Sohn eines großen adligen Hauses geboren. Seine erste Erziehung ward, da

die Familie katholisch war, von einem katholischen Geistlichen geleitet. An der Universität Halle, die er 1805 bezog, um Jurisprudenz zu studieren, hörte er unter anderen Professoren Schleiermacher und Steffens, von denen der letztere ihn besonders mächtig anzog. Hier machte er auch die erste Bekanntschaft mit den romantischen Dichtungen, und Novalis eröffnete ihm eine neue ahnungsvolle Traumwelt. Schon in den ersten Ferien besuchte er in Wandsbeck den alten Claudius, den er seit den Knabenjahren schwärmerisch verehrte, weil der Wandsbecker Bote damals, wenn er von seinem Hofmeister mit Kinderschriften im Geschmack der Aufklärungszeit geplagt wurde, sein Haupttrost gewesen war. Etwas von dem milden Humor desselben findet sich auch in Eichendorffs Poesie. 1807 zog er nach Heidelberg, machte die Bekanntschaft der dort lebenden Romantiker, unter denen Arnim, Brentano und Görres die hervorragendsten waren, und arbeitete sowohl an der Ausgabe der Volkslieder im „Wunderhorn" wie an Görres' Schrift über die Volksbücher mit. 1809 traf er in Berlin wieder mit Arnim und Brentano zusammen; er wurde hier auch mit Adam Müller bekannt, der auf ihn einen bedeutenden Eindruck machte, und wurde von den Vorlesungen Fichtes stark ergriffen.

Da sich ihm in dem damaligen Preußen keine Aussichten eröffneten, ging er 1810 nach Wien, um in den österreichischen Staatsdienst zu treten, verkehrte mit Friedrich Schlegel, schloß eine herzliche Freundschaft mit dem Stiefsohn desselben, dem Maler Philipp Veit, und schrieb seinen ersten hyperromantischen Roman „Ahnung und Gegenwart", ein allzu phantastisches und lyrisches Produkt, um dauernden Werth zu haben. Aber schon hier wollte er wie in seinen späteren Erzeugnissen „die innere Gesundheit und Frische des Menschen, den innigen Einklang mit der Natur in Wald, Strom und Gebirge, im leuchtenden Morgen, in der träumerischen Sternennacht gegen die leeren Vergnügungen der großen Welt und die gespreizte Ziererei oder sittliche Verdorbenheit der Zeit" stellen.

Hier wie in allen seinen Werken herrscht das Abenteuerliche vor; wenn er das Gebiet des lustigen romantischen Treibens verläßt, läuft er Gefahr, dem Gespenstischen und Gräßlichen zu verfallen.

Seine Absicht, in Österreich Staatsdienste zu nehmen, wurde durch seinen Entschluß, an dem Kampfe gegen Napoleon teilzunehmen, vereitelt. Er trat in das Lützowsche Freikorps ein und wurde später einem Landwehrbataillon überwiesen. Kaum entlassen, meldete er sich nach Napoleons Rückkehr von Elba wieder zum Kriegsdienste und machte den Einzug in Paris mit. Im preußischen Kultusministerium angestellt, war er ein gewissenhafter und tüchtiger Beamter, bis der Konflikt zwischen der Regierung und den katholischen Bischöfen (1840) ihn als überzeugten Katholiken in ein gespanntes Verhältnis zum Minister brachte. Man gab ihm die gewünschte Entlassung zunächst nicht, sondern übertrug ihm die Abfassung einer Denkschrift über die Wiederherstellung des Schlosses Marienburg. Er studierte auch Spanisch, übersetzte mehrere „Autos sacramentales" von Calderon und trat unter diesen Studien und Bestrebungen den ultramontanen Führern immer näher. Am Schluß seines Lebens behandelte er in katholischem Geist die neuere Litteraturgeschichte Deutschlands. Er stellte besonders die romantische Schule und ihre katholisierenden Tendenzen so dar, als seien diese Tendenzen die bedeutendste und wahrste Seite derselben, und als sei die Umkehr einiger Führer von diesen Bestrebungen ein Abfall von der Wahrheit und ein Zeichen des litterarischen Verfalls gewesen. Er blickt mit Geringschätzung auf Schillers Helden mit ihrer „rhetorischen Idealität" und auf Goethes kleine Lieder mit ihrer symbolischen Naturpoesie herab. Im Gegensatze hierzu sei, sagt er, die Idee der Romantik Heimweh, die Sehnsucht nach der verlorenen Heimat, d. h. nach der alle umschließenden Kirche. Aber sie sei von diesem ihrem Grundgedanken abgefallen. Mit diesen ungesunden Anschauungen vereinigt Eichendorff eine wahre, echte poetische Begabung von stark lyrischer Natur, und keiner hat ein

besseres Bild von der Sehnsucht und den Idealen der romantischen Schule gegeben, als er. In dem kleinen Buche „Aus dem Leben eines Taugenichts" summt und klingt die ganze ursprüngliche Romantik, wie in einem Käfig eingeschlossen. Hier ist Alles vereint: Waldesduft und Vogelsang, Reiselust und Reisesehnsucht, besonders nach Italien, Sonntagsstimmung und Mondschein; hier findet sich das echte romantische Landstreicher- und Vagabundenleben, eine Unthätigkeit, „sodaß die Glieder von dem ewigen Nichtsthun ordentlich aus allen Gelenken gehen" und es dem Helden ist, „als würde er vor Faulheit noch ganz auseinander fallen."

Der Taugenichts ist ein armer Müllerssohn, dessen einzige Lust darin besteht, unter Bäumen zu liegen und nach dem Himmel hinauf zu blicken, umher zu schwärmen mit der Geige auf dem Rücken und schwärmerische Weisen zu seiner Geige zu singen, unbekümmert um die Herrlichkeiten dieser Erde, Weisen so schön, daß alle Herzen von Sehnsucht ergriffen werden. „Jeder," sagt er, „hat sein Plätzchen auf der Erde ausgesteckt, hat seinen warmen Ofen, seine Tasse Kaffee, seine Frau, sein Glas Wein zu Abend und ist so recht zufrieden. Mir ists nirgends recht." Er betet eine hohe, vornehme und schöne Dame an, die er ein paarmal gesehen hat, und besingt sie in einem, für seine untergeordnete Lebensstellung (er ist Gärtner) wunderhübschen und gefühlvollen Liede:

Wohin ich geh' und schaue,
In Feld und Wald und Thal,
Vom Berg hinab in die Aue,
Vielschöne, hohe Fraue,
Grüß ich dich tausendmal.

In meinem Garten find' ich
Viel' Blumen, schön und fein,
Viel' Kränze wohl draus wind' ich,
Und tausend Gedanken bind' ich
Und Grüße mit darein.

Ihr darf ich keinen reichen,
Sie ist zu hoch und schön;
Die müssen alle verbleichen,
Die Liebe nur ohne Gleichen
Bleibt ewig im Herzen stehn.

Ich schein' wohl froher Dinge
Und schaffe auf und ab,
Und ob das Herz zerspringe,
Ich grabe fort und singe,
Und grab' mir bald mein Grab.

Durch ihren Einfluß wird er zum Zolleinnehmer auf dem Schlosse befördert; von seinem Vorgänger erbt er einen prächtigen roten Schlafrock mit gelben Punkten, grüne Pantoffeln, eine Schlafmütze und mehrere Pfeifen mit langen Rohren. In seiner neuen Herrlichkeit, aus dem längsten Rohre rauchend, das er vorgefunden, verbringt er einige Zeit in stiller Muße. Die Kartoffeln und anderes Gemüse wirft er aus seinem kleinen Gärtchen hinaus und bepflanzt es mit den auserlesensten Blumen; er horcht mit Entzücken auf ferne Jagdhorn- und Posthorntöne und legt jeden Morgen demütig seinen Blumenstrauß auf einen steinernen Tisch, wo seine Dame ihn finden muß, bis sie endlich aus seinem Horizonte verschwindet. Als er eines schönen Tages bei seinem Rechnungsbuche und seiner verstaubten Geige sitzt, fährt ein Morgenstrahl aus dem gegenüberstehenden Fenster gerade blitzend über die Saiten. „Das gab einen rechten Klang in meinem Herzen. Ja, sagt' ich, komm nur her, du getreues Instrument! Unser Reich ist nicht von dieser Welt!" Und so verläßt er Rechnungsbuch, Schlafrock, Pantoffeln und Pfeifen, um in die weite, weite Welt zu wandern, zuerst nach Italien.

Der Taugenichts ist der drolligste, unbeholfenste und kindlichste Bursch, den man sich denken kann; in geistiger Hinsicht ist er etwa zehn Jahre alt und wird niemals älter. In einzelnen delikaten Situationen, wo seine Unschuld in Versuchung geführt wird, ist er so keusch aus Unerfahrenheit, wie einer von Andersens

Helden, z. B. der Improvisator oder O. Z. Er weiß niemals, was ihm passiert. Alles geschieht mit ihm, ohne irgend ein Eingreifen von seiner Seite. Um ihn gruppieren sich lauter Personen, die ein ebenso freies Gewerbe, wie er, treiben: Maler, welche nach Italien reisen, ein Künstler, der die Geliebte entführt, Musikanten, welche von Stadt zu Stadt ziehen, und Studenten auf der Fußwanderung, welche Studentenlieder singen. Diesem träumerischen, unstät umherschweifenden Leben gegenüber nimmt sich selbstverständlich das Alltägliche wie ein ewiges Einerlei aus. Als der Held nach seinem Heimatsorte zurückkommt, findet er den neuen Zolleinnehmer vor der Thüre stehen, in demselben Schlafrock mit gelben Punkten, in denselben Pantoffeln u. s. w. Es ist dieselbe Situation wie in Heibergs „Elfen" zwischen Grimmemann und Mannegrimm. Nachdem er das ganze Leben lang seine blaue Blume draußen gesucht hat, findet er sie in der Heimat, und sein erstes Entzücken wird scherzhaft folgendermaßen geschildert: „Mir war so wohl, wie sie so fröhlich und vertraulich neben mir plauderte, ich hätte bis zum Morgen zuhören mögen. Ich war so recht seelenvergnügt, und langte eine Hand voll Knackmandeln aus der Tasche, die ich noch aus Italien mitgebracht hatte. Sie nahm auch davon, und wir knackten nun und sahen zufrieden in die stille Gegend hinaus."

Der Taugenichts ist der Repräsentant des romantischen Suchens und Sehnens, ungefähr wie in der dänischen Litteratur die jungen Liebhaber in Heibergs Jugendarbeiten „Frisch gewagt ist halb gewonnen" und „Töpfer Walter". Er repräsentiert die brotlosen Künste, die vogelfreie, unnütze Kunst, und die unendliche Sehnsucht.

Die unendliche Sehnsucht! Halten wir uns an dies Wort, denn hierauf ist die romantische Poesie in den germanischen Ländern gebaut. Auch in Dänemark findet man in einer gewissen Periode die freie Wanderlust und ihre Sehnsucht zum Lebensprinzipe gemacht. Erst Fernweh, dann Heimweh. Das nächstliegende Beispiel

bietet hier ein Schriftsteller wie Goldschmidt, dessen ganze Poesie in Wirklichkeit ihre Quelle in der Sehnsucht hat, in „verzehrendem Sehnen", um uns seines eigenen Lieblingsausdruckes zu bedienen. Geht man etwas weiter zurück, und nimmt man ein paar Zwillingsgeister, wie Poul Möller und Christian Winther, so werden wir dieselbe Tendenz und denselben Typus finden.

Poul Möllers Typus ist „Der kraushaarige Fritz". Das Lied eines Bauernjungen, das sein Herz bewegt:

Leb wohl, mein Dörfchen lieb und wert!
Meiner Mutter Kessel dampft auf dem Herd,
Meines Vaters Kuh die käut im Stall,
Meiner Schwester Hühner die schlafen all',
Ich will fort in die Welt!

enthält lauter Fernweh.

Dies Lied erweckt die Wanderlust in der Seele des Helden, und er macht sich auf den Weg, um „die unbekannte Schöne" aufzusuchen. Er findet erst Marien, dann Sophien, und echt romantisch bricht die Erzählung in der Mitte ab; denn dies Umherschweifen und Suchen läßt sich ins unendliche fortsetzen, so lange die jugendliche Sehnsucht vorhält.

Der einzige Typus, den Christian Winther erschaffen hat, ist der Sänger Folmer in „Des Hirsches Flucht" [1]. Diese Gestalt, in welcher sich Winthers ganze Poesie personifiziert, ist die verkörperte romantische Ungebundenheit selbst. Das Grundthema ist hier die romantische Unruhe und Rastlosigkeit, die Willkür und Sehnsucht, das Verlangen, sich frei unter Baumwipfeln auszustrecken und dem Geplauder des Bächleins zu lauschen, unstät und ruhelos unter Gesang umherzuschweifen. Sein letztes Lied ist ein wahres Programm der Romantik. Eine feine, liebenswürdige Sinnlichkeit bildet hier das neue variierende Element im Gegensatze zu der grobkörnigen Gesundheit und Derbheit, welche Poul Möller seinem Fritz von seiner eigenen Natur mit auf den Weg gegeben

[1] Deutsch von Ryno Quehl. Berlin, 1857.

hat. Sein Student kehrt in den Studenten der Hoſtrupſchen Luſtſpiele wieder. Auch ſie ſchweifen unſtät umher:

Ewiges Sehnen ohn' Raſt und Ruh',
Tiefſtes Geheimnis des Wanderns biſt du!

Ich kann der Luſt nicht widerſtehen, dem Leſer zu zeigen, welche krankhafte Form dieſe, das ganze Leben beherrſchende Sehnſucht bei minder geſunden romantiſchen Gemütern annehmen kann. Der bekannte Äſthetiker Franz Horn hat eine Selbſtbiographie geſchrieben, in welcher er erzählt, daß er „ſchon im dritten oder vierten Lebensjahre des poetiſchen Leidens, der Ahnung eines verhüllten Lebens in dem ſcheinbar Toten fähig war", und daß ihn „unter den weltlichen Liedern zuerſt, und zwar mit unwiderſtehlichem Zauber, ein kindlich-myſtiſcher Volksvers anzog." Welcher war das? Kein anderer, als der tiefſinnige alte Ammenreim:

Maikäfer, flieg!
Dein Vater iſt im Krieg,
Deine Mutter iſt in Pommerland,
Pommerland iſt abgebrannt;
Maikäfer, flieg!

Die anderen Kinder waren hartherzig genug, über dies Gedicht zu lachen. Ihm aber erſchien es ſo rührend: „Der arme Maikäfer war eine Art von Waiſe, oder doch ein verirrtes und halb verlorenes Kind. Der Vater war ja im Kriege, und wo mochte ihn der hinführen? Und die Mutter? über ſie lauteten die Nachrichten noch unbeſtimmter. Im Pommerlande. Doch ach! dieſes Pommerland war abgebrannt!" Welcher Spielraum für die Phantaſie, und dabei der arme Maikäfer, der, von ſeiner Sehnſucht beflügelt, in der weiten, weiten Welt, nach den Eltern ſuchend, umherflog! Fürwahr, man wird ſelbſt wieder ein Kind. Aber halten wir die Idee der Sache feſt.

Die Sehnſucht des Individuums nach dem unendlichen Glücke beruht, ſagte ich, auf dem Glauben, dies unendliche Glück müſſe für das Individuum irgendwo zu finden ſein. Aber dieſer Glaube an das

Glück beruht abermals auf der romantischen Überzeugung des Individuums von seiner eigenen unendlichen Wichtigkeit. Selbst die Unsterblichkeit ist ja nur eine Folge der kosmischen Wichtigkeit dieses Individuums. Und dieser Glaube an die unendliche Bedeutung des Individuums ist echt mittelalterlich. Ganze Wissenschaften, wie die Astrologie, waren einmal auf demselben gegründet. Selbst die Sterne des Himmels standen in Beziehung zu dem Schicksale des einzelnen Individuums, beschäftigten sich gleichsam mit ihm. Himmel und Erde nebst allem, was damit zusammenhängt, drehten sich um das Individuum. Deshalb vermissen die Romantiker die Astrologie und wünschen sie zurück. Die blaue Blume ist in der Astrologie der Stern des Individuums, wie in der Alchimie der Stein der Weisen. In seinen, 1802 zu Berlin gehaltenen Vorlesungen „Über Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters" sagt A.W. Schlegel: „In dem Sinne, wie man Kepler den letzten großen Astrologen nennen kann, muß die Astronomie wieder zur Astrologie werden. . . . Die Astrologie ist durch anmaßende Wissenschaftlichkeit in Verachtung geraten; allein durch die Art der Ausübung kann die Idee derselben nicht herabgewürdigt werden, welcher unvergängliche Wahrheiten zu grunde liegen. Die dynamische Einwirkung der Gestirne, daß sie von Intelligenzen beseelt seien und gleichsam als Untergottheiten über die ihnen unterworfenen Sphären Schöpferkraft ausüben, dies sind unstreitig weit höhere Vorstellungsarten, als wenn man sie sich wie tote, mechanisch regierte Massen denkt." Er versichert weiter, daß die Beziehung der Planeten auf die Metalle durch „gründlichere Physik" wieder emporgebracht werden müsse. Ja, er behauptet sogar die Wahrheit und Berechtigung der Magie. Um die unaufhörlich sich erneuernde Schöpfung des Universums aus dem Nichts wenigstens zu ahnen, sei es notwendig daß wir in allen körperlichen Dingen nur Zeichen, Chiffern geistiger Intentionen erblicken, und daß uns alle Naturwirkungen wie durch höheres Geisterwort, durch geheimnisvolle Zaubersprüche hervorgerufen erscheinen. Gegen den Spott, den er

herausfordert, versucht er sich durch die Bemerkung zu sichern: „für die Poesie wenigstens" sei die Astrologie und die Magie ein notwendiges Postulat. So sagt auch in Dänemark Heiberg in seinem Briefe an Buntzen: „Man muß einräumen, daß das Mittelalter mit seinem alchimistischen und astrologischen Aberglauben, welcher doch auf dem Glauben nnd die Einheit der Natur und die Einheit des Geistes begründet war, . . . an wahrem wissenschaftlichem Geiste hoch über der gegenwärtigen Zeit stand mit ihrem nüchternen Verzichten auf das einzige, worauf es in letzter Instanz ankommt." Und ganz auf dieselbe Weise rühmt er in seiner Abhandlung über Hveen die Astrologie als „auf der tiefsinnigen Mystik des Mittelalters begründet". Wenn selbst ein freier Geist wie Heiberg die astrologischen Vorurteile bei Tycho Brahe rühmen konnte, erscheint es freilich nicht mehr wunderlich, daß ein Geistlicher wie Grundtvig Tycho Recht darin gab, die Erde als Weltzentrum anzunehmen. Romantik hier, Romantik da!

Die Romantiker wollten eine neue Lebensanschauung, eine neue Poesie auf der Entbehrung, d. h. auf der Sehnsucht, dem Traume, dem Wunsche, begründen — eine Poesie, welche auf der Vorstellung von der unendlichen Wichtigkeit des bevorzugten Individuums beruhte. Wer seine Lebensanschauung auf Entbehrung begründen will, ist zwar immer noch verständiger als der, welcher sie auf Freude begründen will, sei es nun die gegenwärtige Wollust oder die Seligkeit einer zweiten Existenz. Denn alle Freude, welche wir kennen, ist unterhöhlt von der Möglichkeit des Verlustes, und so ist es besser und sicherer auf der Entbehrung zu bauen. Doch die Romantiker bauen nicht auf der Entbehrung allein, sondern auf der Befriedigung der Entbehrung, sie schmachten, sie schweifen umher in Sehnsucht nach der blauen Blume, die ihnen in der Ferne winkt.

Sehnsucht aber ist Unthätigkeit und wird durch Unthätigkeit genährt und gefördert. Wer die romantische Lebensanschauung überwunden hat, der wird sein Leben nicht hierauf gründen.

Die Sehnsucht erzeugt den ohnmächtigen Wunsch, und die Romantik ist die Poesie des Wunsches. Der romantische Wunsch ist so genial, daß seine Erfüllung in der romantischen Welt gegeben ist: „was der eine verspricht, leistet die andere gewiß". Der echte Romantiker ist ein Liebling des Glückes; er kommt schlafend oder träumend zu seinem Glücke, findet es durch ein Wunder, weil es in ihn verliebt ist. Die romantische Poesie erweckt deshalb in dem naiven Leser die Vorstellung von einer Welt, wo demjenigen alles gelingt, der nur recht tief sich sehnt und es wagt, gehörig zu wünschen, von einer Welt, in welcher die Hindernisse aus dem Wege geräumt, das Glück, ja Macht und Triumph erreicht werden ohne Mühe, ohne Arbeit, ohne Kampf und ohne Einsicht.

Es bleibt ewig wahr, daß wir uns sehnen. Und es ist nicht minder wahr, wir müssen auf etwas Sicherem bauen. Allein unter all der Ungewißheit und Unsicherheit und den Zweifeln, von denen wir umgeben sind, ist eines gewiß und nicht wegzudisputieren: der Schmerz. Und wie der Schmerz gewiß ist, so ist auch das Gute der Linderung und der Befreiung gewiß. Es ist gewiß, daß es höchst unangenehm ist, leidend, gefesselt oder gefangen zu sein, es ist gewiß, daß es eine große Erquickung ist, geheilt zu werden, seine Banden gelöst und die Thüren seines Kerkers weit geöffnet zu sehen. Hic Rhodus, hic salta! Hier ist eine Freiheitsthat zu vollbringen. Man kann mit einem Haupte voll Schwankens und Zweifelns umhergehen und nicht aus noch ein wissen, was man glauben oder was man thun soll: in dem Augenblicke aber, wo man auf seinem Wege bemerkt, daß jemandem die Finger eingeklemmt worden sind, daß eine schwere Thüre diesem oder jenem unserer Mitmenschen auf die Hand gefallen ist, giebt es keinen Zweifel mehr, was man zu thun hat — man muß suchen, die Thüre aufzureißen und die Hand herauszuziehen.

Und nun trifft es sich so glücklich oder so unglücklich, daß es immer genug solcher giebt, deren Hände festgeklemmt worden sind,

genug solcher, welche leiden, genug solcher, welche in allerlei Gefängnissen, in den Kerkern der Unwissenheit, der Abhängigkeit, der Dummheit und der Knechtschaft sitzen. Diese müssen wir befreien, und hierauf muß unser Leben gerichtet sein. Der Romantiker jagt egoistisch seinem persönlichen Glücke nach und wähnt, daß er selber von unendlicher Wichtigkeit sei. Der Sohn der neuen Zeit wird nicht zum Himmel hinauf nach seinem Sterne ausschauen, noch den Horizont nach der blauen Blume durchspähen. Sehnsucht ist Unthätigkeit. Er wird handeln. Er wird verstehen, was Goethe damit meinte, daß er Wilhelm Meister als Arzt enden läßt.

Und so wenig eine Lebensanschauung auf der Sehnsucht begründet werden kann, ebensowenig eine Poesie, die ein Verhältnis zum Leben hat und auf die Länge der Zeit die Menschen zu befriedigen vermag. Die Aufgabe der Dichtung ist immer die, das ganze volle Leben des Volkes und des Zeitalters in zusammengedrängter Form zu spiegeln. Die Romantik hat diese Aufgabe verschmäht. Sie hat, wie wir es am Typischsten bei Schack Staffeldt sahen, die ganze äußere Wirklichkeit geschleift, um aus dem Inneren des Dichters, aus seiner poetischen Sehnsucht ein poetisch-philosophisches System zu erschaffen. Sie stellt nicht das Leben einer Nation, sondern die Träume einiger geistreicher Persönlichkeiten dar; Wolkenkuksheim ist der Name der heiligen Stadt ihrer Sehnsucht.

XIV.

Herders „Stimmen der Völker“ (1767) enthielten nur zwanzig deutsche Volkslieder; Herder sprach jedoch schon damals den Wunsch aus, eine große Sammlung der älteren deutschen „Nationallieder“ erscheinen zu sehen. 1806 gaben L. A. von Arnim und Clemens Brentano den ersten Band von „Des Knaben Wunderhorn“ heraus, der 210 deutsche Volkslieder enthielt; 1808 wurde das Werk durch zwei weitere Bände von fast gleicher Stärke vollendet. Diese Sammlung war nicht nur kulturgeschichtlich von unermeßlichem Interesse, sondern war auch für die Entwickelung der neueren deutschen Lyrik und der deutschen Dichtung im allgemeinen epochemachend. Es wurde hier der Naturton angeschlagen, welcher lange Jahre hindurch der romantischen und nachromantischen Lyrik ihre Frische und ihren Vollklang verlieh. Selbst als bei Heine ein rein moderner Gehalt den romantischen ablöste, blieben Rhythmus und Form und manche unscheinbare Wendung der Diktion fortwährend von der naiven Grazie des Volksliedes befruchtet. Die Überlegenheit der deutschen Lyrik über die französische in diesem Jahrhundert beruht vielleicht hauptsächlich auf der Abwendung von allem bloß Rhetorischen, welche durch den Einfluß von „Des Knaben Wunderhorn“ verursacht wurde.

Begegneten sich auch die beiden Herausgeber dieser großen Sammlung in ihrer Liebe zu der alten Volkspoesie, in ihrer Weise, die Lieder ohne diplomatische Genauigkeit, in leicht modernisierender und sorgfältig gesäuberter Behandlung wiederzugeben, und waren sie

auch beide durch und durch der romantischen Grundanschauung ergeben, so waren sie doch als Charaktere grundverschiedener Art.

Ludwig Achim von Arnim, 1781 zu Berlin geboren, studierte in Göttingen Naturwissenschaften und machte dann Reisen in Deutschland, um Land und Leute zu studieren und Volkslieder zu sammeln. Später ließ er sich in Heidelberg nieder, wo er mit Clemens Brentano und Görres zusammentraf; im Verein mit diesen gab er (Januar bis August 1808) die „Einsiedlerzeitung" heraus, für die auch Tieck, Jakob Grimm, Hölderlin und Uhland Beiträge lieferten, und setzte dieselbe unter dem veränderten Titel „Trost der Einsamkeit, alte und neue Sagen und Wahrsagen, Geschichten und Gedichte" allein fort.

1811 heiratete er die Schwester Brentanos, die später berühmt gewordene Bettina, und lebte nun abwechselnd teils in Berlin, teils als märkischer Landedelmann auf seinem Gute Wiepersdorf. Er war in seinem Leben ein gesunder Mensch, ein verständiger Landwirt, ein nüchterner Protestant und Preuße. Eichendorff hat ihn mit den Worten charakterisiert: „Männlich schön, von edlem hohem Wuchse, freimütig, feurig und mild, wacker, zuverlässig und ehrenhaft in allem Wesen, treu zu den Freunden haltend, wo diese von allen verlassen, war Arnim in der That, was andere durch mittelalterlichen Aufputz gern scheinen wollten: eine ritterliche Erscheinung im besten Sinne, die aber deshalb auch der Gegenwart immer etwas seltsam und fremd geblieben."

Seltsam und fremd in der That! Denn so gesetzt und nüchtern, so ruhig und harmonisch Arnim in seinem Leben war, einen so unruhigen und gemischten Eindruck macht seine litterarische Produktion. Er selbst war aus Einem Guß, seine Werke sind es nie.

Er hat außer Dramen, die nicht zu lesen sind, zwei große Romane und eine Reihe Novellen hinterlassen, die reichliches Zeugnis für den Phantasiemenschen in ihm ablegen. Das Wort Phantasiemensch paßt indes ebensogut auf Brentano wie auf ihn.

Der erste in die Augen springende Unterschied zwischen beiden ist, daß, während Brentano in dem Naiv-Phantastischen seine Stärke offenbart, bei Arnim die Phantastik ohne jede Naivetät, ernsthaft selbst in ihren wildesten Sprüngen ist. Mit all seiner Liebe zum Volkstümlichen, mit all seinem Streben die Gemüter der Gebildeten dem Volkstum zu eröffnen, blieb er auch in seiner Dichtung Aristokrat, immer würdevoll, nie wie Brentano sich preisgebend. Wenn seine Muse toll wird, ist die Tollheit kalt, fast steif, nicht wie diejenige Brentanos heiß und lustig.

Er besaß ein sehr großes, aber sehr kurzatmiges plastisches Talent. In einzelnen ganz kurzen Novellen, in noch kürzeren Bruchstücken seiner großen Romane kommt es zu seinem Recht; aber zwischen den mit voller dichterischer Energie ausgeführten Beschreibungen und Gestalten liegt ein Füllsel von totem Stoffe: Da sind weitläufige Abschweifungen, eingeschobene Erzählungen, die mit der Hauptangelegenheit wenig oder gar nichts zu thun haben, abenteuerliche, märchenhafte, unmögliche Züge, gegen die selbst der unentwickeltste Wirklichkeitssinn protestieren muß. Bald gebraucht und behandelt er mit heiligem Ernste den ganzen Apparat des Volksaberglaubens — durch Zauber belebte Lehmbilder, eine Alraunwurzel, die sich zum Feldmarschall Cornelius Nepos entwickelt; bald nimmt er seine Zuflucht zu dem vollständigen Zubehör altmodischer Romaneffekte, als da sind: abenteuerliche Herkunft, Verkleidungen, Verschwinden, Wiederfinden verlorener Kinder, merkwürdiges Zusammentreffen nach Jahrzehnten; endlich verwendet er eine Unmenge von Romanzen, Balladen und Liedern, welche mit sehr kärglicher Begründung — in der Regel als von den auftretenden Personen geschrieben — die Handlung unterbrechen, und die, leichtfließend und doch wenig melodiös, wie sie sind, an dem Leser nur vorüberhuschen, um gleich danach vergessen zu werden.

Sein großer zeitgenössischer Roman „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores. Eine wahre Geschichte zur lehr-

reichen Unterhaltung armer Fräulein aufgeschrieben" (1810) ist als Ganzes so schleppend, wie sein langer Titel. Auch dieser Roman stammt von „Wilhelm Meister" ab. Er schildert das innere Leben vornehmer und begabter Leute sehr verschiedener Art und in sehr abwechselnden Lagen; nur ist fast alles ins Weichliche und Frömmelnde übersetzt.

Den Roman eröffnet die Schilderung eines durch Verarmung des Besitzers zerfallenen, verödeten gräflichen Schlosses; sie ist ergreifend und gut; sie hat in der französischen Litteratur eine Parallele in der Beschreibung des „Schlosses des Elends", die Th. Gautiers Roman „Capitaine Fracasse" einleitet. Die Wehmut ehemaliger Pracht und jetzigen Verlassenseins ruht über diesem ersten Kapitel. Mit sicherer Hand wird sodann der etwas leichtsinnige und eigensüchtige Charakter des armen Fräuleins, der Gräfin Dolores, entworfen. Es gelingt ihr einen vornehmen und reichen Jüngling zu fesseln, den Grafen Karl, der sich schwärmerisch in sie verliebt und sie nach der Überwindung einiger inneren und äußeren Schwierigkeiten heimführt. In der Gestalt dieses Grafen ist es Arnim gelungen, vielleicht zum ersten Male in der deutschen Litteratur, genau das darzustellen, was die Engländer unter der Bezeichnung perfect gentleman verstehen, ein Begriff, für welchen die anderen Nationen keinen entsprechenden Ausdruck haben. Der Gentleman ist ein Ehrenmann, männlich, ernsthaft, dazu geschaffen, Befehle zu geben; außerdem ist er ein guter Christ, gewissenhaft, uneigennützig, der Beschützer seiner Umgebung, nicht nur gut von Naturell, sondern tugendhaft von Prinzip. In der Anlage dieses Charakters scheint Arnim etwas von dem besten seines eigenen Wesens inkarniert zu haben; leider hat er es nicht verstanden, ihn mit genügender Lebensfähigkeit auszustatten; es liegt etwas wie ein Traumnebel um diesen Mann, der in den zartesten Gefühlen lebt, unablässig Verse schreibt und stets in romantisch angehauchter Diktion sich ausspricht.

Die Katastrophe des Romans ist die Verführung der jungen Gräfin durch einen spanischen Herzog, der sich unter falschem Namen und Titel in das gräfliche Haus einführt, und der nicht nur ihrer Eitelkeit aufs höchste schmeichelt, sondern sie auch durch den Mesmerschen Magnetismus beeinflußt und ihr mit nur allzu romantischer Mystik vormacht, er stehe mit höheren göttlichen Mächten in geheimnisvoller Verbindung. Er selbst ist nicht weit davon entfernt an seinen eigenen Betrug zu glauben. Es ist, als habe Arnim bei der Ausführung dieser Gestalt an Zacharias Werner als Modell gedacht. Wir finden bei ihm genau dieselbe Mischung verworfener Lüsternheit und frömmelnder Geheimnisthuerei, und es ist sogar gewiß, was für die folgende Stelle eine interessante Parallele abgiebt, daß in Werners Mutter sich der fixe Wahn ausbildete, sie sei die Jungfrau Maria und ihr Sohn der Heiland der Welt. In der Gräfin Dolores geschieht jene Verführung so:

„Der Markese schaute mit einem großen Blicke empor, erhob die Hände und schien eine Erscheinung demütig zu begrüßen; er sprach, aber sie hörte nichts, er deutete auf sie, als wenn jetzt etwas über ihr schwebe, und ängstlich fragte ihn die Gräfin, was er sehe. Er sagte, daß er die Mutter Gottes sehe, die sie an ihn drücke und einen Kranz von Rosen mit den Worten über ihr halte: Folge mir nach! Dolores drückte sich erschrocken an ihn und meinte, sie werde an ihn gedrückt; sie fühlte seinen Atem und meinte, es sei der göttliche Atem, und rief: „Ich fühle sie, ich fühle ihren Atem, er ist heiß wie der Orient und wie die Liebe einer Mutter." — Bei diesen Worten rief er: „Und ich bin ihr Sohn!" und stürzte in einem krampfhaften Zucken über die Gräfin hin. Schon oft hatte er ihr von einer wunderbaren Erneuerung des heiligen Mythus gesprochen; sie schien bewußtlos bei diesen Worten: „Ja du bist, Gewaltigster, du Heiligster, in der Schwäche menschlicher Natur mir in die Hand gegeben!" — „Und du bist meine ewige Braut!" seufzte er." —

Es scheint fast so, als hätte Arnim hier die mystisch-sensuellen

Ausschreitungen seiner romantischen Gesinnungsgenossen (wie Werner oder Brentano) einmal in einer erdichteten Gestalt zur Darstellung bringen wollen. Er fast allein blieb ja, trotz aller dichterischen Hinneigung zum Katholizismus, in seinem Leben ein starrer Protestant. Und geradezu diejenige Art von Religiosität, die mit der Zügellosigkeit der romantischen Zeitgenossen vermischt war, scheint Arnim erklären zu wollen, wenn er die Psychologie des magnetisierenden Verführers mit den folgenden Worten giebt: „Diese Frömmigkeit des Herzogs, die in den Augen seiner frommen Frau so rein erscheint, thäten wir unrecht ganz zu bezweifeln; auch die Anlage zur Frömmigkeit war in ihm und hatte ihn gleich anfangs in Klelien gereizt, aber freilich nicht lange ... seitdem bemächtigte sich seiner eine abergläubische Furcht, er hatte die Laster überlebt; jetzt war es nicht bloß Sinn für Frömmigkeit, die ihn an die Wallfahrtsörter Siziliens, zu allen Geistlichen trieb, er schwindelte in die Frömmigkeit hinein, die seiner Frau eigen; es war ihm ein neuer Reiz, den er aber immer neu steigern mußte; die Religion ward ihm eine neue Art Opium; seine Natur forderte immer mehr, bis sie nicht mehr fordern konnte." (Gräfin Dolores. Zweiter Band. S. 136, 137.)

Und wie Arnim in diesem Romane die Ausschreitungen innerhalb des romantischen Kreises mit sicherer Hand geißelt, so persifliert er auch mit scharfem Witz einen Gegner der Romantiker, den dänisch-deutschen Dichter Jens Baggesen. Dieser hatte eben in Heidelberg, wo er mit Arnim zusammengetroffen sein muß, eine Reihe satirischer Sonette gegen die romantischen Dichter, die „Litteratur-Sansculotten auf dem deutschen Parnaß", wie er sie nannte, geschrieben, welche er in demselben Jahre, wo „Dolores" erschien, unter dem folgenden Titel herausgab: „Der Karfunkel- oder Klingklingel-Almanach, ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker auf das Jahr der Gnade 1810."

Unzweifelhaft hat weniger Baggensens Poesie, als das

Haltungsloſe ſeiner Perſönlichkeit Arnims Satire gereizt. Dieſer Feind der Romantiker benahm ſich in ſeinem Leben planloſer und launenhafter, als irgend ein Romantiker; das Sonderbare und Seltſame ſeiner Erſcheinung mußte Arnim intereſſieren, der ſich von allem Seltſamen und Unwahrſcheinlichen angezogen fühlte.

Der Dichter Waller hält in dem Arnimſchen Roman ſeinen Einzug in einem höchſt drolligen Aufzug. Er reiſt zu Fuß, indem er ein Pferd führt, auf welchem ſeine Frau in Betten eingepackt ſitzt; ſeine zwei Kinder reiten auf großen langgehörnten Ziegen nebenher. Von ihm ſelbſt heißt es, daß er „in einem ſehr ausgearbeiteten, faltigen, verbrannten, haarigten Geſichte viel Geiſt verriet". Nur das Wort „haarigt", das hinzugefügt iſt, um das Modell ein wenig zu verhehlen, paßt nicht auf Baggeſens bartloſes Äußere, ſonſt ſind alle Bezeichnungen zutreffend. Wallers Manier wird als die dargeſtellt, „das Ernſte ſpaßhaft, das Spaßhafte ernſt zu nehmen, durch Sonderbarkeit zu verwirren." Er hat, ſagt er, geheiratet, um ſeine Frau nicht unglücklich zu machen; ſie ſei ihm immer fatal geweſen. Er errichtet eine Ehrenpforte vor der Thüre ſeines Hauſes, als er ſeine Frau erwartet, bringt poetiſche Inſchriften darauf an und wirft, als ſie auf der Reiſe aufgehalten wird, aus Ärger die Ehrenpforte zuſammen und empfängt ſie mit heftigen Vorwürfen. Er hat, wie Baggeſen, ein Landgut, iſt aber, wie er, kein Landwirt; da ſeine Frau trotz des beſten Willens ebenfalls nichts von der Wirtſchaft verſteht, muß er den Hof verlaſſen und in die Stadt ziehen. Darüber „jubelt ſein ganzes Herz". Er ſchwört ſeiner Frau zu, recht fleißig zu werden; aber es gelingt ihm nichts. Er beſchreibt ſein Unglück mit folgenden Worten: „Dann weckte ſie mich immer früh auf, hatte ſchon mein Zimmer geheizt, mir Kaffee gekocht, und da ſollte ich nun arbeiten; das war eine Sache zum Einſchlafen." Als der Graf ſich erkundigt, ob er wirklichen Mangel leide und ihm ſeine Hilfe anbietet, verſichert Waller ihm ganz in Baggeſens Geiſt „er lebe recht gut von Schriftſtellerei und

Schulden, und werde auch seine Hilfe noch ansprechen." Seiner Unterhaltungsgabe wird Gerechtigkeit erwiesen: es heißt von ihm, daß er an einem Abend den ganzen Vorrat seiner Einfälle und Geschichten ausschüttete, der sonst bei ihm Monate vorgehalten. Sehr fein und treffend ist der Zug, daß Waller es nicht lassen kann, den schönen, gewogenen Takt seiner Hexameter anzupreisen, und daß er sich selbst das Lob giebt, Voß habe ihm längst den Preis zuerkannt. Bekanntlich war Baggesen altmodisch genug in seinem Geschmack, selbst in der kurzen Epoche, wo er Goethe bewunderte und in einem Gedichte verherrlichte, Voß als Verskünstler über Goethe zu setzen, und als Dichter in antikem Versmaß bildete er sich durchaus nach Voß. Völlig Baggesen abgelauscht ist die Wendung Wallers, „kraft sechzig destillierter Eierschnäpse" sei er hinter das Geheimnis des Pfiffes der Vossischen Hexameter gekommen; eine Lieblingsredensart Baggesens war die: „auf nachdrücklichen Befehl so und so vieler destillierter Eierschnäpse."

Scharf und witzig bei allem Karikieren ist die Schilderung, wie Waller in der Nacht seine kranke Frau verliert, wie er, als er sie aufwecken will, sie tot findet und darauf in wunderbarer Raserei sich an ihrer Seite auf dem Bette ausstreckt. In dieser Lage bricht er in die schönsten Elegien über die Verstorbene aus und erlaubt plötzlich, was er vorher durchaus nicht zugeben wollte, daß ihr entseelter Körper in ein anderes Zimmer gebracht wird; hier empfängt er Besuch von einem Prediger und drei schönen Landmädchen, Töchtern eines sehr reichen Amtmannes in der Nähe, die, um ihn stehend, mit thränenden Augen seine Schwärmereien anhören. Er begrüßt sie in Versen als die drei Grazien, die gekommen wären, ihn für den Verlust der Geliebten zu trösten, schildert ihnen sein verlorenes Glück, beschreibt ihnen seine künftige Einsamkeit, die traurige Lage seiner verlassenen Kinder; dann glaubt er plötzlich die Stimme seiner Frau zu hören und wiederholt schauerlich ihre einzelnen gebrochenen Worte, die ihm gebieten, die Hand des schönsten

der drei Mädchen zu ergreifen und seinen Trauring daran zu stecken; sie könne, sie wolle ihn trösten; er malt ihr ein reizendes Künstlerleben vor. Als er aber einen Korb erhält, verliert er durchaus nicht die Fassung, sondern lächelt und sagt, das Ganze sei nur eine schöne milde Täuschung seiner Sinne gewesen.

Deutlich genug liegt hier das unstäte Wesen Baggesens in Liebesangelegenheiten zu grunde; aus dem unruhig Liebessüchtigen in seinem Naturell, aus den plötzlichen, scheinbar unmotivierten Wandlungen seines Stimmungslebens ist hier eine heitere und kühn gezeichnete Karikatur geschaffen; das Streben Arnims ist indessen entschieden darauf gerichtet, solche typische Züge zu betonen, die die Willkür und das Flatterhafte in dem Gefühlsleben der ganzen Generation veranschaulichten und dem Gelächter preisgaben.

Arnims sieben Jahre später veröffentlichter, übrigens unvollendeter, historischer Roman „Die Kronenwächter" (1817) hat, wie sein früherer Roman, einige mit sicherer Hand entworfene Partien, einige mit großer Fülle und Schärfe hervortretende Gestalten, daneben aber allzuviel Romanhaftes im schlechten Sinne dieses Wortes, allzuviel nicht beherrschten Stoff mystischer und lyrischer Art. Im Hintergrunde des Romans ragt siebentürmig und eckig jenes mystische, verzauberte Schloß empor, dessen Türmen völlig durchsichtig, aus Glasstücken erbaut zu sein scheinen, da jeder der Türme einen bunten Regenbogen auf eine entfernte schwarze Wasserfläche und auf schwarze Felsen wirft — dieses Schloß, wo die Kronenwächter, welche die Krone der Hohenstaufen schützen, geheimnisvoll hausen, und von wo sie handelnd und rächend ausgehen. Doch der mystische Hintergrund ist nicht die Hauptsache. Was man von dem Roman im Gedächtnis bewahrt, sind einige Hauptfiguren, die mit einer derben Kraft hingestellt sind, welche später vielleicht nur Gottfried Keller in seinen geschichtlichen Novellen erreicht hat.

Da ist die Pflegemutter des Helden, Frau Hildegard, von der

es gleich zu Anfang des Romans so ergötzlich heißt: „der neue Turmwächter, der Martin, hat heute die Witwe des vorigen geheiratet, weil sie oben zu stark geworden, um die enge Wendeltreppe herunter zu steigen. Wir konnten doch wahrhaftig der Frau wegen nicht den Turm abbrechen lassen, und so mußte sie sich dazu bequemen, sonst hätte sie lieber unseren Schreiber, den Berthold, geheiratet. Der Pfarrer hat sie oben müssen zusammengeben." Es ist nicht wahr, was über die Stärke der Witwe hier gesagt wird, aber deshalb ist es als Introduktion nicht weniger originell und amüsant.

Die Handlung spielt zur Zeit Luthers, der als Hintergrundsgestalt vorkommt. Wo er auftritt, heißt es mit einer bei den Romantikern seltenen Wärme von ihm: „Wie ein Gebirge Ströme nach Osten und Westen sendet, so vereinigte der Mann ein Entgegengesetztes, was sonst nirgends gefunden wird: Demut und Stolz, Bewußtsein seiner Bahn und Hingebung an anderer Rat, helle Verständigkeit und blinden Glauben."

In die Handlung greift Dr. Faust, jener Faust der Volksbücher, der berühmte Arzt und Alchimist, mit feuerrotem dicken Gesicht, mit weißblondem Haar und kahlem Schädel, mit roten Pluderhosen und zehn Ehrenketten, halb Genie, halb Charlatan, durch seine magischen Heilkuren lebhaft ein.

Die am feinsten ausgeführte Figur ist eine weibliche, die Braut des Helden, die Tochter seiner Jugendgeliebten Apollonia, Anna Zähringer, die hohe Jungfrau mit kräftigem Wuchse und dem edlen Gang in der Bewegung aller Falten ihres Kleides, „die gleichsam von einem edlen Tanze widerhallten". Eben sie hat am meisten den zarten sinnlichen Reiz, den Gottfried Keller seinen Frauengestalten mitzuteilen versteht.

Auch hier entspricht der Held, der Bürgermeister Berthold, Arnims persönlichem Ideal. Er ist der Sprößling hoher Ahnen, in geringen Verhältnissen aufgewachsen, deshalb unendlich einfach in all seinem Thun; ein guter, braver, stiller Mensch, zugleich aber

in seiner Gesinnung durchaus nicht bürgerlich, ganz und gar der Edelmann, der sich nach Rüstungen und Turnieren sehnt, und der, ohne irgend eine Vorschule durchgemacht zu haben, in dem ersten Turnier, woran er teilnimmt, einen Preis gewinnt.

Natürlich fehlen mystische Züge nicht. Konnte Arnim ihrer nicht einmal in der anderen Erzählung „Gräfin Dolores" entraten, wo z. B. ein Landprediger die Gabe besitzt, Frauen, die der Kinder entbehren, durch einen einzelnen Blick mit guter Hoffnung zu erfüllen, so kommen sie hier noch häufiger und noch störender vor. Berthold ist von Faust durch Transfusion des Blutes eines sehr blutreichen Knaben geheilt worden; dem Blute Antons verdankt er es, daß er seine Braut gewinnen kann. Es ist ihm aber immer, als ob jener Anton dadurch auch ein Recht auf seine Anna gewonnen habe, und wirklich fühlt sich Anton sogleich von Anna geheimnisvoll angezogen.

Der Roman zerfällt, wie alle größeren Versuche Arnims, in einzelnen Brocken. Aber das Stückwerk hat poetischen Wert. Nur in seinen ganz kleinen Novellen ist es Arnim gelungen, etwas Ganzes zu vollbringen. Er hat in „Philander" mit Geschick und Geschmack den Stil von Moscherosch erneuert, in „Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott" das bei den Romantikern so beliebte Motiv der Doppelgängerei humoristisch durch starke Ähnlichkeit zwischen Halbbrüdern, die sich nicht kennen, motiviert und daraus eine leichte Satire auf die Steifheit und Förmlichkeit kleiner Höfe gemacht, endlich hat er in der feinen Novelle „Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau" seine beste und zugleich die für seine Individualität typische Arbeit geliefert. Sie weist all das Ungewöhnliche, Unerhörte auf, das Arnims Stoffen eigentümlich ist, ohne deshalb die Sphäre des Möglichen zu überschreiten. Diese kleine Novelle hat eine rührende menschliche Pointe.

Der Anfang ist so phantastisch, so humoristisch barock, wie er es fast immer bei Arnim ist. Der alte Kommandant von Marseille,

Graf Dürande, sitzt abends an dem Kamine und schiebt mit seinem hölzernen Bein Olivenäste in die Flammen und träumt am knisternden Feuer von der Konstruktion neuer Feuerwerke, als er plötzlich bemerkt, daß sein hölzernes Bein in Brand geraten ist. Als er um Hilfe ruft, versucht eine fremde, eben ins Zimmer getretene Frau mit ihrer Schürze das Feuer zu löschen; die Glut des hölzernen Beins setzt auch die Schürze in Flammen, und erst als Leute von der Straße mit Wassereimern hereinstürzen, werden beide gerettet. Die Frau war gekommen, um ein Bittgesuch für ihren infolge einer Kopfwunde etwas grillenhaften und sonderbaren Mann abzugeben. Er ist an sich der bravste und geschickteste Sergeant, aber zu Zeiten wie toll und durchaus unumgänglich. Teils aus Mitleid, teils aus Interesse überträgt ihm der Kommandant den Oberbefehl über ein Fort, das nur zwei Mann Besatzung braucht, und wo der Sergeant deshalb nur geringer Gefahr ausgesetzt ist, mit seiner Umgebung in Zwiespalt zu kommen.

Kaum ist jedoch der Einzug in das Fort vollzogen, als der Sergeant einen Anfall von Tollwut bekommt, seine gute Frau verjagt, den zwei Soldaten, die ihm gehorchen sollen, den Eintritt verweigert, dem Kommandanten Krieg erklärt und von dem hohen unzugänglichen Felsennest mit Flinten- und Kanonenkugeln ein Feuer gegen Marseille eröffnet. Drei Tage lang hält er die ganze Stadt in Schrecken, schon sind die Vorbereitungen zum notwendigen Sturmlauf gegen das Fort getroffen, mit der Aussicht, nicht wenig Menschenleben dabei einzubüßen, und auf die Gefahr hin, daß der Tolle den Pulverturm in die Luft sprengen werde, als seine entschlossene Frau, die ihn trotzalledem aufs innigste liebt, sich erbietet, allein das Fort zu besteigen und den Mann zu entwaffnen. Er schießt, aber sie geht unverzagt, von ihrer Liebe geleitet, den engen Felsgang hinauf, an dessen Ende zwei mit Kartätschen geladene Kanonen ihrer erwarten. In der heftigen Gemütsbewegung, die den Wahnsinnigen ergreift, öffnet sich seine alte Kopfwunde,

er schwankt zu seiner Frau — er und sie und die Stadt sind gerettet.

Ist auch diese kleine Geschichte durch die Einführung übernatürlicher Mächte etwas verunstaltet — ein ungereimter Fluch der Schwiegermutter hat alles Unglück verursacht u. s. w. — so ist der einfache Sinn des Ganzen doch eine Verherrlichung der starken und schönen Liebe, die in ihrer Allmacht selbst den Teufel austreibt.

Auch das humane Mitgefühl mit dem einfachen Volk, das dem aristokratischen Romantiker so wohl steht, tritt in dieser wie in anderen Erzählungen Arnims hervor. Es ist dieselbe Vorliebe für die, die einfältigen Herzens sind, welche auch in seinem Sammeln der Volkslieder sich offenbart, und die sich in „Dolores" in den Worten des Helden kundthut: „Ich schwöre dir, daß mich oft, wenn ich für einige elende Zeilen, die eine ganz überflüssige Formalität enthielten, ein paar Thaler zahlen mußte, eine Wut packte, das Tintenfaß dem Justizkommissar in die Zähne zu schlagen, oder daß ich jeden Augenblick wartete, ob nicht ein Himmelsstrahl ihm sein ganzes Aktengeschiemere aufbrennen würde. Wenn ich das so fühle, wie viel schärfer schmerzt solche Ausgabe die Ärmeren, die vielleicht eine ganze Woche von Morgen bis Nacht für dieses Geld arbeiten mußten." Hiermit stimmt seine Bemerkung in dem Aufsatz „Von Volksliedern", daß das Volk dazu gekommen sei, „Gesetze wie Sturmwind oder irgend eine andere unmenschliche Gewalt zu betrachten, wogegen Waffnen oder Verkriechen oder Verzweifeln diene".

Seine adelige Gesinnung bricht sich durch seine romantischen Capriccios überall den Weg.

Neben ihm steht sein Genosse beim Sammeln und Herausgeben der deutschen Volkslieder, Clemens Brentano (1778—1842), als ein durch tolle Phantasiewirtschaft verwandter, aber haltungsloser und unzuverlässiger Geist. Brentano ist von Natur aus sprudelnder, biegsamer als Arnim; er ist eine glänzendere geistige Erscheinung, die aber nicht als Mensch, nur eben als psychischer Fall

Interesse erregt. Menschliche Teilnahme flößt er nur insofern ein, als er nie, wie Zacharias Werner, sich der sentimentalen Gemeinheit überliefert. Er handelt niemals niedrig, aber er ist niemals im strengsten Sinne wahr, ehe er, geistig erschlafft, den Anspruch aufgiebt als Schriftsteller und Schöngeist zu wirken und nur noch seinen religiösen Schwärmereien lebt. Denn es geht mit ihm fast wie mit Hölderlin; die letzten 25 Jahre seines Lebens sind für die Poesie verloren gegangen.

Ursprünglich ist er unter den Romantikern der Schalk, der lose Schalk, der nicht lassen kann, die Freundschaften, die er gewinnt, durch eigene Schuld zu verlieren, die Stimmungen, die er mit kundiger Hand anschlägt, durch eigene Schuld zu sprengen oder zu verderben. Es findet sich bei ihm die sonst bei den Romantikern so seltene Gabe der Grazie mit einer gewissen Innigkeit gepaart. Es ging ihm wie mehreren produktiven Geistern; mit der Feder in der Hand wurde er tiefer, ernster und vor allem inniger, als er im Leben war. Darum wirkt er nicht selten als Künstler echt, ohne als Mensch wahr gewesen zu sein.

Als moralisches Wesen hatte er kein Rückgrat. Und da er keinen Halt an sich selbst fand, kannte er dem Autoritätsglauben gegenüber nur die zwei Formen des Daseins: eine das Maß überschreitende Auflehnung und eine jegliches Maß überschreitende Unterwerfung. Zwischen diesen Extremen schillerte sein Wesen, bis es in der letzteren Form Beruhigung fand. Von allen Anlagen und Fähigkeiten des Menschen hatte er, der Erzromantiker, nur die Einbildungskraft zu entwickeln gestrebt. Schlagend wahr ist das Bekenntnis, das sich in einem seiner Briefe findet: „O mein Kind, wir hatten nichts genährt als die Phantasie, und sie hatte uns teils wieder aufgefressen!“ Die Art der Phantasie, die sich frei ohne alles Gegengewicht entfaltet, ist mit der freien Lüge nur allzuverwandt. So war denn auch Brentano in seiner Jugend ein unverbesserlicher Flunkerer, dessen größtes Vergnügen es war, die

Damen durch Berichte von seinen völlig erdichteten Leiden zu Thränen zu rühren.

Brentano war das enfant perdu der romantischen Schule. Man kann ihn auch den verlorenen Sohn der Poesie nennen. Wie der verlorene Sohn des Neuen Testamentes war er ein großer Verschwender, verschleuderte die zahlreichen, guten und witzigen Einfälle, die ihm kamen, die fruchtbaren Situationen, die er erfand, in Dichtungen und Aufsätzen ohne feste Form und deshalb ohne Widerstandskraft der schnellzehrenden Zeit gegenüber. Noch nicht 40 Jahre alt hatte er alles verprasst, sein Geist war verödet und „er begehrte seinen Bauch zu füllen mit Träbern", die nur unwissende und abergläubische Menschen aßen; d. h. er ließ sich 1817 zur Bigotterie bekehren, fing wieder wie in der ersten Jugend zu beichten an und zog sich im folgenden Jahre ganz von dem Verkehr mit Menschen zurück, um die nächsten sechs Jahre seines Lebens in anbetender Verehrung am Krankenlager der „stigmatisierten" Nonne Katharina Emmerich zu Dülmen in Westfalen zu verbringen. Er sah die körperlichen Gebrechen dieses frommen und einfältigen Mädchens für mirakulöse Gnadenzeichen an, glaubte die Merkmale aller Wunden des Erlösers an ihrem Körper zu erkennen, sah mit mitleidigem Beben dieselben von Zeit zu Zeit bluten, hörte aus ihren Antworten sichere Beweise einer geheimnisvollen Clairvoyance und beschrieb aufs Sorgfältigste ihre wunderbaren Visionen; er schrieb ihre Lebensgeschichte, ihre Betrachtungen nieder und verfaßte nach ihren Mitteilungen „Das Leben der allerseeligsten Jungfrau Maria". Nach ihrem Tode (1824) verblieb er mit der Ausarbeitung der vierzehn Bände Manuskript, die er in ihrer Nähe auf Grund ihrer Äußerungen niedergeschrieben hatte, so gut wie ausschließlich beschäftigt.

In hohem Grade hat sich bei ihm wie bei so manchem Romantiker das Goethesche Wort bestätigt: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft u. s. w." Die Blend- und Zauberwerke fehlten

nicht in seiner Existenz, und er, der damit anfing die Verstandeskultur als schal und öde zu verspotten, verfiel zuletzt einer Geistlosigkeit, die noch öder und schaler war als je der leerste Rationalismus. Er war so wenig ein Heuchler, wie die Emmerich, die gute Seele, jemals eine Betrügerin; aber sein Bedürfnis, eine feste äußere Stütze für sein schwankendes und nach dem Verlauf der leichtsinnigen Jugend ganz zerknirschtes Ich zu haben, ließ ihn sich mit der ganzen Schwärmerei seiner Seele an die Wunderwelt der Kirche klammern, ganz wie er sich früher an die Wunder einer poetischen Märchen- und Gespensterwelt geklammert hatte. Er endigte in einer Art von frommem Wahnsinn, der nur ab und zu von seiner alten Lust, tolle Possen zu treiben, unterbrochen wurde. Er beteuerte z. B., in seinen Zeichnungen nach den Visionen der Emmerich die Kleidung der Apostel mit gewissenhaftester Treue abgebildet zu haben, hatte sich aber, wie seine Schwester entdeckte, den Ulk nicht versagen können, dem Apostel Paulus als Reisetasche einen alten sonderbaren und lächerlichen Tabaksbeutel umzuhängen, den er früher besessen hatte, und von dem allerlei lustige Geschichten unter seinen Bekannten in Umlauf waren.

Clemens Brentano war väterlicherseits italienischer Abstammung. Sein Großvater aus Tremezzo am Comersee hatte in Frankfurt am Main ein Handelshaus gegründet. Mütterlicherseits stammte er von der Schriftstellerin Sophie Laroche, der Freundin Wielands, ab.

Er hatte ein Äußeres, wie die Menge sich das Äußere eines Dichters vorstellt; er war hübsch, ziemlich bleich und mager und hatte schwarze Locken, die wild um den Kopf hingen. Seine Hautfarbe war südländisch, seine Augen, von großen Wimpern beschattet, waren braun und feurig, sein Blick war flüchtig. Er sang mit einer schönen tiefen Stimme gern seine eigenen Lieder, indem er sich auf der Guitarre begleitete.

Nachdem man vergeblich gesucht hatte, aus dem Jüngling einen Kaufmannslehrling zu machen, ging Clemens 1797 nach Jena, wo

er die namhafteſten Romantiker, Fr. Schlegel, Steffens und andere, kennen lernte, die ihm wegen ſeiner tollen Streiche und „oft gehäſſigen Aufſchneidereien“ nicht ſelten mit Ohrfeigen drohten und ihm bisweilen wirklich Prügel erteilten. Er konnte es aber nicht laſſen, in willkürlicher Laune andere zu verletzen. Noch ganz jung, verliebte er ſich in Jena in eine begabte Dame, Sophie Mereau, die Frau eines dortigen Profeſſors, und beſtand mit ihr allerlei Abenteuer, die in ſeinem erſten Werk, „Godwi oder das ſteinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman“, wiederklingen. Als um das Jahr 1802 Fr. Tieck ſeine Büſte in Marmor fertigte, ſchilderte Frau Mereau in folgenden, von wahrer Liebe inſpirierten Zeilen den Eindruck:

Welch ſüßes Bild erſchuf der Künſtler hier?
Von welchem milden Himmelsſtrich erzeuget?
Nennt keine Inſchrift ſeinen Namen mir,
Da dieſe tote Lippe ewig ſchweiget?

Nach Hohem lebt im Auge die Begier,
Begeiſtrung auf die Stirne niederſteiget,
Um die, nur von der ſchönen Locken Zier
Geſchmücket, noch kein Lorbeerkranz ſich beugte.

Ein Dichter iſt es. Seine Lippen prangen
Von Lieb umwebt, mit wunderſelgem Leben,
Die Augen gab ihm ſinnend die Romanze,

Und ſchalkhaft wohnt der Scherz auf ſeinen Wangen;
Den Namen wird der Ruhm ihm einſtens geben,
Das Haupt ihm ſchmückend mit dem Lorbeerkranze.

Das Glück wurde ihm vor dem Ruhm zu teil. 1803 wurde Brentano mit der von ihrem Manne geſchiedenen, geliebten Frau vereint und verlebte mit ihr ein paar glückliche Jahre, bis ſie 1806 im Wochenbette ſtarb.

In Heidelberg gab er mit Arnim das „Wunderhorn“ und mit Görres „Die Geſchichte des Uhrmachers BDGS“ heraus. Eine ganze Reihe eigener Dichterwerke (Ponce de Leon, die luſtigen Muſikanten, die Chronica eines fahrenden Schülers) hatte er ſchon

hinter sich. In Frankfurt ließ er sich auf ein Verhältnis ein, das eine besonders tragikomische Episode in seinem an tragikomischen Zwischenfällen nicht armen Leben bildet. Er entführte ein junges Mädchen, Auguste Busmann, die Nichte des Bankiers Bethmann, die für ihn eine Leidenschaft gefaßt hatte, nach Kassel, wo er sie heiratete. Es heißt, daß er ihr schon auf dem Wege zur Kirche hatte entlaufen wollen, daß ihn aber die entschlossene Braut festhielt. Wenige Tage nach der Hochzeit schleuderte die Neuvermählte den Ehering zum Fenster hinaus. In sonderbarem Aufzug, mit Federn auf dem Kopfe, pflegte sie auf einem Pferde mit roter weithinflatternder Decke durch die Straßen zu sprengen. Sie soll ihren Mann mannigfach gequält haben. Doch unter den Quälereien, die er zu erdulden hatte, war, heißt es, „die Fertigkeit, mit der seine Frau mit den Füßen an der Bettstatt die Trommel zu schlagen verstand (welchem Wirbel regelmäßig ein mit den Nägeln der Zehen an den Betttüchern ausgeführtes Pizzicato folgte), so unerträglich, daß er ihr entlief." Die energische Frau setzte noch in demselben Jahre die gerichtliche Scheidung durch und verheiratete sich bald wieder.

Nach Berlin übergesiedelt, wurde Brentano in der dortigen Gesellschaft wegen seiner Unterhaltungsgabe, seiner geistreichen Laune, seiner raketenartigen Einfälle sehr gefeiert. Er schrieb hier seine Märchen und die meisten seiner „Romanzen vom Rosenkranze". In Böhmen, wo sein jüngerer Bruder Christian das Familiengut Bukowan verwaltete, verfaßte er das Schauspiel „Die Gründung Prags". 1816 nach Berlin zurückgekehrt schrieb er die berühmte „Geschichte vom braven Kasperl und der schönen Nannerl", „Die mehreren Wehmüller" und „Die drei Nüsse". Hier bekehrte er sich und lebte seitdem nicht mehr der Litteratur; er gab überhaupt nur noch, um wohlthätige Zwecke mit den Einnahmen daraus zu fördern, Bücher heraus.

Steffens hat von Brentano gesagt, er sei unter den Romantikern der einzige gewesen, der mit Bestimmtheit zu wissen schien, daß er nichts wolle: ein ironisch spielender Kronos, der in rein

phantastischer Dialektik, durch jede folgende Bestimmung die vorhergehende vernichtend, seine eigenen Kinder verschlang. Die Äußerung ist außerordentlich treffend, wenn sie auch nicht das Ganze seiner Produktion charakterisiert. Er hat als Lyriker und als Märchendichter sowohl, wie als Novellist bleibendes, wenn auch nicht viel bleibendes, geschaffen.

Er hat als Dichter etwas Inniges, Trauliches, etwas einschmeichelnd Süßes, er versteht es die Stimmung zu verdichten, er läuft aber in der Regel Gefahr, dieselbe durch Wiederholungen, durch Refrains, durch Einmischung unartikulierter Laute, wie „Ru ku ku kuh" und dergleichen, breitzutreten und zu verwässern. Fast alle seine Gedichte enthalten einzelne vorzügliche Strophen, aber fast alle sind zu lang. Er hat sich vom Volkslied die Breite angeeignet. Originell ist er in Versen wie den nachstehenden aus „Dichters Blumenstrauß":

Ein verstimmend Fühlgewächschen,
Ein Verlangen abgewandt,
Ein erstarrend Zitterherzchen,
Zuckeflämmchen, nie verbrannt.

Offnes Rätsel, nie zu lösen,
Steter Wechsel, fest gewöhnt,
Wesen, nie noch keins gewesen,
Leicht versöhnt und schwer verschönt.

— — — — — — — —

Auf den Kelchen wiegt das Köpfchen
Blumenglöckchen auf dem Stiel,
Seelchen, selig Thaueströpfchen,
Das hinein vom Himmel fiel.

Reiner, feiner Nacken! sterben
Möcht in Küssen ich an dir,
Könnt ich nur mein Küssen erben,
Ließ ich gern mein Leben hier.

Das Leichtmanierierte in diesen Strophen ist für Brentano außerordentlich bezeichnend; er ist durch und durch Manierist, als Lyriker wie als Erzähler, aber seine Manier macht selten den Ein-

druck des Affektierten, sie legt nur von der Morbidezza seines ganzen Wesens Zeugnis ab.

Einfach und rührend klingt durch „Der Spinnerin Lied" der Schmerz über die lange Trennung von Sophie Mereau. Das Gedicht fängt an

Es sang vor langen Jahren
Wohl auch die Nachtigall,
Das war wohl süßer Schall,
Da wir zusammen waren.

Ich sing und kann nicht weinen,
Und spinne so allein
Den Faden klar und rein,
So lang der Mond wird scheinen.

Da wir zusammen waren,
Da sang die Nachtigall,
Nun mahnet mich ihr Schall,
Daß du von mir gefahren.

So oft der Mond mag scheinen,
Gedenk ich dein allein,
Mein Herz ist klar und rein
Gott wolle uns vereinen.

Mit Recht hat man von Brentano gepriesen, daß er in seiner Romanze „Loreley" die Gestalt geschaffen, die durch die Behandlung mehrerer anderer Dichter, besonders durch das berühmte Lied von Heinrich Heine, so lebendig und volkstümlich geworden ist, daß man glauben sollte, sie stamme von einer wirklichen Volkssage her. Mit Unrecht aber hat man (wie Grisebach und nach ihm Scherer) darin eine Schmälerung von Heines Ruhm gesehen. Man hat ihm nur die höhere litterarische Geschicklichkeit, Brentano aber die reichere Erfindungsgabe zugestehen wollen. Dies ist besonders deshalb ungerecht, weil Brentano selbst seine schönsten lyrischen Effekte eben durch Benutzung und Bearbeitung der Volkslieder erreicht hat. Man lese beispielsweise das schöne Lied von Brentano „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod". Das Gedicht findet sich als „Ernte-

lied" in „Des Knaben Wunderhorn" (Erſter Band, S. 55) und fängt dort ſolchermaßen an:

Es iſt ein Schnitter, der heißt Tod
Hat Gewalt vom höchſten Gott,
Heut wetzt er das Meſſer,
Es ſchneidt ſchon viel beſſer,
Bald wird er drein ſchneiden,
Wir müſſen's nur leiden.
Hüte dich, ſchön's Blümelein!

Bei Brentano klingt die Strophe gefeilter und kunſtgerechter, ſo:

Es iſt ein Schnitter, der heißt Tod,
Er mäht das Korn, wenn Gott 's gebot,
Schon wetzt er die Senſe
Daß ſchneidend ſie glänze;
Bald wird er dich ſchneiden,
Du mußt es nur leiden;
Mußt in den Erntekranz hinein,
Hüte dich, ſchönes Blümelein!

Die folgenden Strophen ſind in der urſprünglichen Faſſung nicht nur einfacher, ſondern auch ſchöner. Es heißt z. B. im alten Liede:

Viel hundert Tauſend ungezählt,
Was nur unter die Sichel fällt,
Ihr Roſen, ihr Liljen,
Euch wird er austilgen.
Auch die Kaiſerkronen
Wird er nicht verſchonen.
Hüte dich, ſchönes Blümelein!

Bei Brentano:

Viel hunderttauſend ohne Zahl,
Ihr ſinket durch der Senſe Stahl;
Weh' Roſen, weh' Lilien,
Weh' krauſe Baſilien!
Selbſt euch Kaiſerkronen
Wird er nicht verſchonen.
Ihr müßt zum Erntekranz hinein.
Hüte dich, ſchönes Blümelein!

Durch Aufzählen verſchiedener Pflanzennamen ſpinnt er dann noch die ſechs Strophen des alten Kirchenliedes zu vierzehn Strophen aus,

die man nicht durchlesen kann, ohne daß einem der Atem ausgeht. Sein großer Gedichtzyklus „Die Romanzen vom Rosenkranz", eine romantische Variation des Faustthemas, ist gegen den Wissenstrieb und den Stolz des Wissens gerichtet. Die Faustgestalt ist hier zum mephistophelischen bösen Prinzip erniedrigt. Auch in diesem Gedicht bereitet wie in „Lurley" Brentano den Stil Heinrich Heines vor. Die Romanzen sind in vierfüßigen Trochäen geschrieben, deren Tonfall und ganzer Charakter, besonders durch den schalkhaften Kontrast zwischen leichtgeschürzten Versen auf der einen Seite, gelehrten Namen und schwerem Wissenskram aus der Jurisprudenz und den mittelalterlichen Geheimwissenschaften auf der anderen Seite, an den Stil von Heines trochäischen Gedichtzyklen erinnert.

Als Prosaist hatte er mit „Godwi" in der Art der „Lucinde" angefangen. Das Buch geht in seinem ersten Teil darauf aus, daß die echte Sittlichkeit in der Unbefangenheit der Sinnlichkeit bestehe und die Unsittlichkeit in der Zurückdrängung oder der Verleugnung der Sinne. Die Heldin predigt mit bacchantischer Wildheit das Evangelium der Wollust und den Haß gegen die Ehe wie gegen den Zwang der Tugend überhaupt. Im zweiten Bande kehrt Brentano echt romantisch seine satirische Spitze gegen den ersten Band und verhöhnt die dort gezeichneten Charaktere. Godwi, der Held des ersten Bandes, tritt in den Hintergrund, der Dichter (unter dem Pseudonym Maria) tritt dagegen als Hauptperson hervor. Wir erfahren, daß der Dichter in keiner anderen Absicht, als um die Tochter einer der Personen des ersten Bandes zu erhalten, von Godwi den Briefwechsel bekam, aus welchem jener Band besteht, damit er durch die geschickte Herausgabe desselben die Hand seiner Geliebten verdiene. Da aber der erste Band mißfällt, reist er mit demselben zu Godwi, der Hauptperson, um von ihm den weiteren Verlauf seiner Liebesabenteuer zu erfahren. Godwi liest erstaunt seine eigene Geschichte; das Buch in der Hand, führt er den Verfasser in seinem Garten umher und ihm einen Teich zeigend, sagt er: Dies ist der

Teich, in den ich Seite 266 im ersten Bande falle. Wie der Leser sieht, ist hier die romantische Freigeisterei der Leidenschaft mit der nicht weniger romantischen Ironie und Selbstverdoppelung verbunden.

Die Freigeisterei schlug bei Brentano noch entschiedener als bei Friedrich Schlegel in Verfagung der Vernunft um; die Bekehrung hatte außerdem bei ihm wie bei Werner den Charakter des thränenreichen Sündenbewußtseins. Er erzählt in dem „Lebens-Umriß der Anna Katharina Emmerich", ohne jemals an eine physiologische Erklärung auch nur zu denken, daß ihre Sehnsucht nach dem heiligen Sakramente so unwiderstehlich war, daß sie sich oft nachts zu demselben hingezogen fühlte und dann ihre Zelle verließ und an der verschlossenen Kirchenthür mit ausgebreiteten Armen in Erstarrung kniete; es fällt ihm niemals ein, daß ihr Zustand ein krankhafter sein könne, wenn sie, wie er selbst berichtet, alle die Umstände ihrer „Stigmatisierung" so erzählt, als sei dieses alles einer anderen Klosterfrau, die nicht weit von ihr wohnen müsse, geschehen.

Er hat indessen um die Mitte seines Lebens, in seinen besten Jahren, einige Prosawerke verfaßt, die mehr als litterarhistorisches Interesse haben. So z. B. das Märchen von „Gockel, Hinkel und Gackeleia", das er zuerst in kürzerer, knapperer Fassung niederschrieb, gegen das Ende seines Lebens aber stark erweiterte und in Weihwasser einweichte. Das Märchen giebt eine Vorstellung von der unerschöpflichen Fülle heiterer und barocker Einfälle, die seiner mündlichen Unterhaltung so großen Reiz verliehen haben müssen. Brentano offenbart sich hier als wahrhafter Virtuose eines mit Worten und Begriffen spielenden Prosastils, der zwar das Entfernteste miteinander in Verbindung bringt, aber mit erstaunlicher Geschicklichkeit immer im Bilde bleibt und den Faden der Ideenverbindungen festhält. Was zu Grunde liegt, ist oft nur der loseste Einfall, die zufälligste Reminiszenz (wie jene von den in Brentanos Kindheit hingeworfenen Worten der Frau Rat: „Dies ist keine Puppe, sondern nur eine schöne Kunstfigur"), aber das flüchtige

Motiv ist mit der unerbittlichen künstlerischen Strenge eines Kontrapunktisten durch den ganzen Stoff durchgeführt, variiert und bereichert. Als Probe seiner Art des Schaffens lese man den folgenden Passus aus diesem Hühnermärchen, wo alle Vorstellungen und alle Worte durch hunderte von Seiten eine Umänderung erfahren haben, die sie der Hühnerwelt anpaßt:

„Die Franzosen haben das Schloß so übel mitgenommen, daß sie es recht abscheulich zurückließen. Ihr König Hahnri hatte gesagt: ‚Jeder Franzose solle Sonntags ein Huhn, und wenn keines zu haben sei, ein Hinkel in den Topf stecken und sich eine Suppe kochen.‘ Darauf hielten sie streng, und sahen sich überall um, wie jeder zu seinem Huhne kommen könne. Als sie nun zu Hause mit den Hühnern fertig waren, machten sie nicht viel Federlesens und hatten bald mit diesem, bald mit jenem Nachbarn ein Hühnchen zu pflücken. Sie sahen die Landkarte wie einen Speisezettel an, wo etwas von Henne, Huhn oder Hahn stand, das strichen sie mit roter Tinte an und gingen mit Küchenmesser und Bratspieß darauf los. So gingen sie über den Hanebach, steckten Groß- und Kleinhüningen in den Topf, und kamen dann auch bis in das Hanauer-Land. Als sie nun Gockelsruh, das herrliche Schloß der Raugrafen von Hanau, im Walde fanden, statuierten sie ein Exempel und steckten den roten Hahn auf das Dach. Dann gingen sie weiter nach Hünefeld und Hunhaun und sind noch lange unterwegs gewesen.“ Es spielt sich in dieser Darstellungsart eine Hetzjagd nach Wortspielen ab, die fast an die Weise erinnert, wie die jungen Leute bei Shakespeare ihren lustigen Übermut an den Tag legen.

Weit gediegener, wenn auch nicht viel weniger manieriert, ist die Darstellungskunst in Brentanos berühmtester Erzählung, in der „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl.“

Der Stoff ist aus „Des Knaben Wunderhorn“ genommen. Die Sammlung enthält (Zweiter Band. S. 204) ein kurzes Lied „Weltlich Recht“ von der schönen Nanerl, die zu dem Schandthor

herausgeführt wird, um gerichtet zu werden, und die gerne sterben will, um zu ihrem Kinde zu kommen.

Der Fähndrich kam geritten und schwenket seine Fahn,
Halt still mit der schönen Nanerl, ich bringe Pardon.

Fähndrich, lieber Fähndrich, sie ist ja schon tot:
Gut Nacht, meine schöne Nanerl, deine Seel ist bei Gott.

Brentano läßt die ganze Geschichte von einem 88jährigen Weibe aus dem Volke, der Großmutter der schönen Annerl oder Nanerl, in einer Frühsommernacht auf offener Straße erzählen. Es ist ihm gelungen, die Redeweise der uralten, religiösen und tief abergläubischen Frau so treffend wiederzugeben, daß man die ganze Zeit hindurch ihre Gestalt lebendig vor Augen hat. Durch die unlogische, sprungweise vorwärtsgehende und dann wieder nachholende Erzählung der Alten hat er es vermocht, indem er anscheinend nachlässig zu Werke geht, mit vollendeter Kunst den Leser in fortwährender Spannung zu halten. Man erfährt im Laufe der Darstellung nie genug um einen Überblick zu gewinnen, immer aber genug um das Interesse zu bewahren und auf die Lösung des Rätsels, d. h. auf die Erklärung der rätselhaften Redensarten der Erzählerin gespannt zu sein. Selten ist mit so sicherer Hand ein Schleier nach dem anderen, die den Verlauf von Thatsachen dem Leser verdeckten, gelüftet worden.

Ein weiterer Vorzug der Komposition ist die Energie, mit welcher das Grundmotiv der Ehre, der wahren und falschen Ehre, des Bewußtseins der Schande aus Ehrliebe und der wirklichen Schande, in welche die Ehrsucht hineintreibt, durch die Erlebnisse und Handlungen der beiden Hauptpersonen festgehalten und entwickelt ist. Kasperl, der brave, ehrenfeste Ulan, bei dem der point d'honneur bis zur zartesten Empfindlichkeit zugespitzt ist, geht vor Trauer über das ehrlose Benehmen seines Vaters und seines Stiefbruders zu Grunde; ihm wird nur durch den Selbstmord der Schmerz erspart, das Schicksal seiner Geliebten, der schönen Annerl, zu erfahren. Über ihrem Leben hat ein gräßliches Fatum gewaltet. Der

düstere Aberglaube des Dichters hat sich darin gefallen, sie mit der unwiderstehlichen Gewalt einer mystischen Vorherbestimmung in Unglück und Tod zu treiben. Ihre Mutter hat einen Jäger geliebt, der wegen eines Mordes hingerichtet wird. Als das Kind zum Scharfrichter kommt, zuckt dessen Richtschwert im Schranke — ein unfehlbares Zeichen, daß das Schwert nach ihrem Blute dürstet. Als der Jäger den Todesstreich erhält, fliegt sein Kopf gegen Annerl zu und beißt sich mit den Zähnen in dem Röckchen des Kindes fest. Die Wendung: „Es hat sie mit den Zähnen dazu gerissen" wird immer und immer wieder von der Gewalt gebraucht, die sie ins Unglück stürzt. Sie gerät in Schande aus Ehrsucht; sie wird durch ein falsches Eheversprechen von einem vornehmen Manne verführt; sie erstickt in der Qual und Verwirrung ihr Kind; sie giebt sich selbst den Gerichten an und büßt mit ihrem jungen Leben, da der Fähndrich, ihr Verführer, mit der Begnadigung zu spät auf dem Richtplatz ankommt.

Die einfache Inhaltsangabe zeigt, inwieweit Brentano hier dem romantischen Doktrinarismus gehuldigt hat. Vorbedeutungen, zum Teil völlig unmöglicher Art, spielen eine Hauptrolle; der ganz türkische Fatalismus der Schicksalstragödie giebt den Gesichtspunkt für den Lebenslauf der Heldin ab, und daneben tritt unvermittelt die echtkatholische Anschauungsweise hervor, die es dem Helden als Sünde anrechnet, die sich straft, daß er das menschliche Prinzip der Ehre dem kirchlichen Prinzip der Gnade vorgezogen hat. Nichtsdestoweniger hat die Erzählung außer künstlerischem Stil noch volkstümlichen Ton. Der Geist jenes einfachen Volksliedes, aus welchem der Stoff geschöpft ist, schwebt darüber. Und was noch merkwürdiger und bedeutender ist, diese kurze Novelle ist insofern bahnbrechend in der deutschen Litteratur, als sie noch vor dem „Oberhof" Immermanns die Ära der Dorfgeschichten eröffnet und durch ihren naiven, wenn auch ein wenig gemachten Ton die Saite anschlägt, die bei Auerbach und anderen so lange nachklingt.

XV.

Es giebt eine Dichtungsart, worin der Menſch vorzugsweiſe von der Seite geſchildert wird, von welcher ſein Weſen Freiheit und Geiſt iſt — das Drama. In der lyriſchen Poeſie herrſcht die Stimmung vor, in der epiſchen wird der Charakter durch die breite Ausmalung der Verhältniſſe und Mächte, welche ihn beſtimmen, zurückgedrängt; der Gegenſtand des Dramas aber iſt die Handlung, und der menſchliche Charakter nötigt als handelnd und wollend, weil er ſelbſt lauter Form und Beſtimmtheit iſt, den Dichter, ſeinem Erzeugniſſe Beſtimmtheit und Form zu geben. Das Drama erfordert Klarheit und Geiſt; die Naturmächte müſſen hier, wo alles motiviert iſt, als Diener oder Herren des Geiſtes erſcheinen, aber ſie müſſen vor allem verſtändlich ſein, ſie können nicht als dunkle und lichtſcheue Deſpoten auftreten, welche ihr Weſen und ihren Beruf nicht zu erklären brauchen. Die beiden romantiſchen Dramen Tiecks, das Trauerſpiel „Leben und Tod der heiligen Genoveva“ und das zehnaktige Luſtſpiel „Kaiſer Oktavianus“, ſind eigentlich nur dem Namen nach Dramen. Shakeſpeares „Wintermärchen“ und „Perikles“, Calderons lyriſche und muſikaliſche Epiſoden verleiteten Tieck zu einer lyriſch-epiſchen Formloſigkeit ohnegleichen in der Geſchichte der Poeſie. Stilloſere, kompoſitionsloſere dramatiſche Dichtungen, als dieſe, findet man nicht. Worauf es Tieck allein ankommt, iſt das, was er „das Klima der Begebenheit“ nennt, ihre Luft und ihr Duft, ihr Ton und ihre Farbe, ihre Stimmung und Abſpiegelung im Gemüte, ihre eigentümliche

Beleuchtung, welche unabänderlich die des Mondscheines ist. Er legt den Menschen des frühen Mittelalters die Stimmung in den Mund, in welche die Lektüre der alten Legenden ihn selbst versetzt hat. Es war eine Art religiöser Gemütszustand, die ihn auf diesen Weg gebracht hatte. Schleiermachers „Reden über Religion" hatten damals gerade Eindruck auf ihn gemacht. In der Meinung, eine Goldgrube von Lächerlichkeiten zu finden, hatte er Jakob Böhmes „Morgenröte" aufgeschlagen, und statt zu einem Spötter war er ein begeisterter Jünger geworden. Endlich war er soeben mit Novalis zusammengetroffen und stand unter dessen Einflusse.

Geht man indessen die „Genoveva" kritisch durch, so findet man bald, was Tieck selbst auch zugesteht, daß die Religion darin, die Frömmigkeitsstimmung, welche die künstlerische Einheit bilden sollte, nichts anderes ist, als die romantische Sehnsucht nach Religion. Von dieser Sehnsucht findet man zahlreiche Zeugnisse in dem Stücke. Die alte gläubige Zeit, welche vor uns entrollt wird, seufzt, ganz wie Tiecks eigene, nach einer anderen älteren, viel gläubigeren; auch ihre Religion ist nur Sehnsucht nach Religion. Golo sagt von dem alten Ritter Wolf, der für ihn die gute alte Zeit repräsentiert: „Wie könnt' ich dein kindliches Gemüt verspotten wollen!" Genoveva schaut nach der Vorzeit zurück; wie Tieck selber, verbringt sie all ihre Tage mit der Lektüre alter Legenden; ja, sie sagt sogar echt romantisch:

Drum ist es nicht so Andacht, die mich treibt,
Wie inn'ge Liebe zu den alten Zeiten,
Die Rührung, die mich fesselt, daß wir jetzt
So wenig jenen großen Gläub'gen gleichen.

Die männliche Hauptperson in diesem Stücke, der larmoyante Schurke Golo, ist wieder William Lovell, welcher nicht einnehmender dadurch geworden ist, daß er zur dramatischen Figur in einer mittelalterlichen Tragödie aufgeputzt ward.

„Oktavianus", auf dessen allegorische Manier „Heinrich von

Osterdingen" stark eingewirkt hat, ist, wo möglich, noch form- und zusammenhangsloser, als „Genoveva". Man kann das Stück zunächst als eine großartige Musterkarte aller möglichen nord- und südeuropäischen Versarten betrachten; in Wirklichkeit ist es aber nur eine ermüdende Reihe sorgfältig ausgepinselter Natureindrücke und Naturstimmungen.

In der Einleitung zum „Phantasus" hat Tieck selbst geschildert, wie alle bestimmten Eindrücke der Außenwelt bei ihm in einem mystischen Naturpantheismus zusammenfließen:

Was ich für Grott' und Berg gehalten,
Für Wald und Flur und Felsgestalten,
Das war ein einzigs großes Haupt,
Statt Haar und Bart mit Wald umlaubt.
Still lächelt er, daß seine Kind'
In Spielen glücklich vor ihm sind;
Er winkt und ahndungsvolles Brausen
Wogt her in Waldes heil'gem Sausen.
Da fiel ich auf die Kniee nieder,
Mir zitterten in Angst die Glieder.
Ich sprach zum Kleinen nur das Wort:
Sag an, was ist das Große dort? —
Der Kleine sprach: Dich faßt sein Graun,
Weil du ihn darfst so plötzlich schaun,
Das ist der Vater, unser Alter,
Heißt Pan, von Allem der Erhalter.

Aber was solchermaßen von Wald und Berg bei Tieck gilt, das gilt ebensosehr vom Menschenleben; auch hier ertränkt er alle Bestimmtheit und allen Charakter in den buntfarbigen Wellen der Naturmystik. Dieser mystische Pantheismus im Drama bereitet den christlich-mystischen Charakter des romantischen Dramas vor.

Als Dramatiker kommen Arnim und Brentano kaum in Betracht. Der letztere tritt in seinem tollen Lustspiele „Ponce de Leon", dessen Dialog sich in ermüdenden Wortwitzen bewegt, als ein Schüler Shakespeares hervor, der sich von dem Meister nur das Geschraubte angeeignet hat; in seinem großen romantischen Drama „Die Gründung Prags" ersetzen Zauber und Wunder,

Visionen und Prophezeiungen, magisch wirkende Ringe und Flüche wirklichen Charakter und wirkliche Handlung. Wunderbare Vorahnungen und nie irrende Hellseherei bestimmen den Gang der Begebenheiten.

Es liegt in der Weise, wie hier das graue slawische Altertum romantisch dramatisiert wird, eine Art Analogie mit der Behandlungsweise verwandter Stoffe durch den polnischen Romantiker Slowacki (in „Lilla Weneda" z. B.). Brentano hat es, wie Slowacki, verstanden, aus einzelnen rohen Mythen und Überlieferungen ein Bild des slawischen Heidentums zu konstruieren, das mit einer gewissen Intuition entworfen ist. Die romantischen Dichter aller Länder hatten eben einen schärferen Sinn für religiöse Mystik, als für dramatische Wahrheit und Wirkung. Es heißt sogar, daß „Die Gründung Prags" die gleichzeitigen mythologischen Studien der Brüder Grimm beeinflußt habe.

Arnims großes „Trauerspiel in zwei Lustspielen", wie er es selbst bezeichnet, mit dem Titel „Halle und Jerusalem", in welchem die Sagen vom ewigen Juden und von Cardenio und Celinde verwoben sind, gehört zum Ungenießbarsten, was die deutsche Romantik hervorgebracht hat: ein Lesedrama von 400 Seiten Großoktav, das als ein wildes Studentenspiel in Halle anfängt und als eine Pilgermysterie in Jerusalem fortgesetzt wird, das sich um den mittelalterlichen Grundgedanken dreht, das heilige Grab sei Mittelpunkt der Welt, und mit der Offenbarung von drei hellen Kreuzen über den Gräbern der Hauptpersonen endet.

Es kommt hier eine Szene vor, in welcher Celinde nachts in einer Kirche das Herz aus der Brust ihres toten Liebhabers ausschneiden will, um durch damit anzustellende Zauberkünste das Herz ihres lebenden Geliebten zu gewinnen; der Tote erhebt sich aber mit blutendem Herzen aus dem Sarge und beklagt sein Ungemach in Versen:

Geliebte, du durchbohrst mein Herz,
Das ist bittrer als der Hölle Schmerz u. s. w.

Gleich danach enthüllt sich der Kirchendiener als der leibhaftige Teufel und entführt die böse Mutter Celindens als seine Braut.

In einer späteren Szene soll Celinde in einer Felsenhöhle ein Kind gebären. Das geht auf der Bühne folgendermaßen zu:

Es kommt ein Storch, der ein Kind im Schnabel trägt und in die Felsenkluft seinen eilenden Flug lenkt; ihm nach singt eine Wolke ziehender Störche von oben:

Hast du schwer am Kind getragen,
Mußt sie mit den Flügeln schlagen,
Hast du müssen lange reisen,
Mußt sie mit dem Schnabel beißen u. s. w.

Das Kind ist totgeboren und die arme Mutter verzweifelt. Diese Thatsache wird uns wieder von einem Storche mitgeteilt:

In meiner Wut,
In der Reiseglut
Hab ich das Kind erdrückt u. s. w.

Und nun folgen gleich darauf hochpathetische Szenen, so widerlich gräßlicher Art, wie die, „Die Versuchungen in der Wüste" überschriebene, in welcher Ahasverus mit der Versuchung kämpft, aus Hunger einen kleinen lebendigen Buben aufzuessen, der mit ihm aus einem Schiffbruch gerettet worden ist. Der ewige Jude spricht: „Wie schrecklich lüstet mir nach diesem Fleisch, ich fühle es schon auf der Zunge, wie es den Gaumen saftig füllt . . . . . ." Er will hastig zugreifen; in dem Augenblicke ruft der Bube aus der Ferne: „Vater, Vater!" und schnell setzt sich der Alte zu seinem Buche hin. Ganz am Schlusse wird parenthetisch mitten in dem Gottesdienste der Ritter von dem heiligen Grabe ein Ausfall gegen diejenigen Romantiker gerichtet, welche es mit ihrer Religiosität nicht ernsthaft meinen.

Ein Reisender sagt: „Ich will das heilige Grab befreien von der Türken Macht." Hierauf antwortet eine Lieblingsfigur des Dichters: „Erst thu's, dann sag's!" und dann folgt diese unglaublich undramatische Parenthese: „(Der Reisende wendet sich

beschämt fort und zieht in alle Welt und spricht vom Christentum in tausend Worten, aber seine Worte haben keine Kraft des ewigen Lebens, weil seine Liebe ohne That ist; von ihm kommen alle neuen poetischen Christen, ich rede von denen, die es nur in ihren Liedern sind.)" Wenn sogar das „ich" des Dichters mitten im Drama parenthetisch auftaucht, ist die dramatische Form eigentlich als nicht existierend zu betrachten. So weit sind selbst Tieck und Hoffmann niemals gegangen.

Die deutsche Romantik hat nur zwei wirkliche Dramatiker, Zacharias Werner und Heinrich von Kleist, hervorgebracht, und von diesen ist wieder der letztere der weitaus bedeutendere — so hervorragend, daß man ihn ohne Bedenken den hervorragendsten Dichter der ganzen Schule nennen kann. Er besitzt vor allen anderen eine bestimmte und plastische Form; er hat ein Pathos, das man selbst bei Goethe nicht findet. Alles, was er geschrieben hat, ist seelenvoll, innig und glühend sinnlich; dabei ist die Form in den besten Werken fest und ohne Ornamente. Kleist ist Deutschlands Mérimée, und ein Studium seiner Eigentümlichkeit wird uns zeigen, was die deutsch-romantische Geistesrichtung aus einem Mérimee hätte machen können. Wir werden sehen, wie der romantisch-poetische Wahnwitz die bestimmte, präzise Form seines Genies durchbricht.

Dreißig Schritt von dem Wannsee bei Berlin, fünfzig Schritt von dem Krug entfernt findet sich ein Grabstein mit der Inschrift: Heinrich von Kleist. Dort erschoß am 20. November 1811 der größte deutsche Dichter der jüngeren Generation erst eine Freundin, dann sich selbst mit zwei sicheren Pistolenschüssen. Man hat früher geglaubt, daß eine ruhige Freundschaft beide vereinte; Briefe, die im Jahre 1873 veröffentlicht wurden, haben indessen durch ihre ungesunde Leidenschaft verraten, daß sie ein gleich exaltiertes Gefühl füreinander hegten, und daß der Verstand beider angegriffen war. Kleist redet die Freundin, Frau Henriette

vogel, mit Ausdrücken wie „mein Jettchen, mein Alles, meine Schlösser, Äcker, Wiesen und Weinberge, Sonne meines Lebens, meine Hochzeit, die Taufe meiner Kinder" und dergleichen mehr an; sie antwortet ihm genau in demselben Ton und fordert ihn dadurch zu neuen Überschwenglichkeiten heraus. So weit war es zuletzt nach vieljährigem und mannigfachem Mißgeschick mit diesem auserkorenen Geist gekommen.

Adligem Geschlecht, einer alten preußischen Offiziersfamilie entstammend, aus welcher schon im achtzehnten Jahrhundert ein Dichter hervorgegangen war, hatte Heinrich von Kleist als junger Fähnrich bereits einen Feldzug mitgemacht, als der militärische Stand ihm verhaßt wurde und das unklare Gefühl seiner außerordentlichen Begabung ihn dazu trieb, sich den Wissenschaften zu widmen. Er bezog deshalb 1799 die Universität seiner Vaterstadt Frankfurt an der Oder. Hier studierte er Mathematik, Philosophie, alte Sprachen und lebte seinen jungen Jahren zum Trotz ein Leben grübelnden Ernstes, in stummer Leidenschaft ganz in sich gekehrt. In linkischen, fast pedantischen Versuchen bemühte er sich, seine Schwester und seine eben gewonnene Braut zu erziehen und für sich zu bilden. Im folgenden Jahre verließ er Frankfurt, um in Berlin weiter zu studieren. Schon früh entwickelte sich in ihm der verhängnisvolle Trieb Alles an Alles zu setzen; sein Biograph Wilbrandt hat seinen Charakter treffend mit demjenigen Werthers verglichen; wie Werther hat er „die finstere Ungenügsamkeit der Seele, das schwere Blut, die herbe Verschlossenheit, die wie mit Händen tastende Leidenschaftlichkeit der Phantasie, das verbissene Grübeln des Verstandes, das Hängen am Schmerz, den brausenden Überschwung der Empfindung".

Als der Glaube an seinen Dichterberuf in ihm erwacht, wagt er lange nicht, sich den Seinen zu entdecken, er entfernt sich, isoliert sich, um über seine Begabung Klarheit zu erlangen. Als zum erstenmal der Plan zu einer Dichtung in ihm keimt, ist es ihm, als lächle ihn „etwas wie Erdenglück" aus der Zukunft an. Kühn

und gewaltsam, wie er war, hoffte er schon im ersten Anlaufe ein Meisterwerk zu schaffen. Der Anlauf mißlang dem unreifen Anfänger. Als er ein Jahr später den Plan zu dem Trauerspiel faßt, das ihn seine ganze Jugend hindurch beschäftigen sollte, zu „Robert Guiscard", war es in der bestimmten Absicht, die klassische Poesie von Goethe und Schiller „durch ein neues Kunstprinzip zu überbieten und das Drama insbesondere durch unerhörte Kombinationen zu steigern"; er wollte Äschylos und Shakespeare, die Vorzüge der Antike und Renaissanze in seiner Kunst verschmelzen, den Kultus der Schönheit mit der starren Treue gegen die Natur, die Tadellosigkeit der Form mit den äußersten Greueln tragischer Kollisionen vereinen.

Er hatte noch nicht die Kraft, etwas Ganzes hervorzubringen, und mußte das Werk beiseite legen.

In der abgespannten Stimmung, die der mißlungene Versuch hervorrief, wandte er sich wieder der Wissenschaft zu. Er wollte nur Eins, die Wahrheit finden, und zwar die Wahrheit ganz allgemein aufgefaßt. Mit dem naiven Vertrauen des Autodidakten warf er sich auf die Philosophie, in der Hoffnung, in ihr die ganze und volle Wahrheit zu finden, nach welcher er leben und handeln könne.

Es war die kantische Philosophie, in die er sich vertiefte, und der Eindruck, den sie auf ihn machte, war so niederschlagend wie möglich. Er hatte erwartet, in der Philosophie eine Religion zu finden, und die Erkenntnislehre bewies ihm, daß wir überhaupt nicht die Wahrheit erreichen, daß wir nie erfahren können, was das Ding an sich ist, und die Gegenstände nur so zu sehen vermögen, wie unsere Organe sie uns zeigen, d. h. daß, wer eine grüne Brille hat, die Gegenstände grün, und wer eine rote hat, sie rot sehe. Es war ihm, als sei sein einziges und höchstes Ziel zerrissen, als es ihm einleuchtete, daß die Erkenntnis der Wahrheit, wie er sich dieselbe vorgestellt hatte, nicht möglich sei.

In dieser inneren Zerissenheit wird in ihm, wie es auch bei den anderen Romantikern der Fall war, der Gedanke lebendig, sich an ein Dogma, sei es die Orthodoxie, sei es die katholische Religion (als die am meisten autoritative) anzuklammern. Aus Dresden schreibt er: „Nichts war so fähig, mich wegzuführen von dem traurigen Felde der Wissenschaft, als die in dieser Stadt angehäuften Werke der Kunst. . . . Nirgends fand ich mich aber in meinem Innersten so gerührt als in der katholischen Kirche, wo die erhabenste Musik zu den anderen Künsten tritt, um das Herz gewaltsam zu bewegen. Unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zu dem kalten Verstande; aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest. . . . Ach nur einen Tropfen Vergessenheit, und mit Wollust wäre ich katholisch geworden."

Diese Grillen überwindet er zwar, aber sich zum Arbeiten zu zwingen ist ihm unmöglich, seit er weiß, daß hier auf Erden Wahrheit nicht zu finden sei. Um seinem ziellosen Zustande ein Ende zu machen, ergreift er den Ausweg, eine, übrigens ganz planlose, Reise nach Paris zu unternehmen. Die Briefe aus Paris zeigen uns, wie nutzlos der Versuch war, auf diese Weise Klarheit über den Lebensberuf zu gewinnen. Er bricht mit seiner Braut, weil sie ihm nicht blindlings folgen will, als er von ihr verlangt, sie solle mit ihm nach der Schweiz ziehen und an seiner Seite als Bauersfrau leben. Nach seiner Vaterstadt will er aus Stolz nicht zurück, bevor er etwas vollbracht hat, das seinem Ehrgeiz entspricht.

Er geht nach Weimar, immer von der Aufgabe erfüllt, sein Drama „Robert Guiscard" auszuführen. Er verkehrt bei Wieland und wohnt in dessen Haus; die Güte des Vaters, die stille Neigung der Tochter des Hauses fesseln ihn. Er bleibt indessen verschlossen und zerstreut. Endlich gesteht er dem liebenswürdig teilnehmenden alten Meister auf seine Fragen, daß er an einem Trauerspiel arbeite, daß aber ein so hohes Ideal davon seinem Geiste vorschwebe, daß es ihm noch immer unmöglich gewesen sei, es zu Papier zu bringen.

Als es Wieland in einer glücklichen Nachmittagsstunde gelang, seinen Gast zur Rezitation einiger Bruchstücke von Hauptszenen aus dem Gedächtnis zu bewegen, geriet der Zuhörer in die äußerste Bewunderung; er hatte die Empfindung, daß, wenn die Geister des Äschylos, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten eine Tragödie zu schaffen, sie das sein würde, was „Robert Guiscard" wäre, sofern nur das Ganze den mitgeteilten Szenen entspräche.

Die Freude des jungen Dichters war groß, aber nur von kurzer Dauer. Bald trieb ihn die Verzweiflung wieder fort, erst nach Leipzig, dann nach Dresden. Hier hören wir ihn zum erstenmal einem jungen (über die vermeintliche Gleichgültigkeit ihres Verlobten niedergeschlagenen) Mädchen den Vorschlag machen, den er später Freunden und Freundinnen gegenüber häufig auf den Lippen hat: „daß er eine Pistole nehmen und sie und sich totschießen wolle". Schon kurze Zeit danach tritt er zu seinem treuen, später berühmten Freund von Pfuel mit dem gleichen Vorschlag heran. Pfuel kam zu der Überzeugung, daß für Kleist und seine Tragödie nichts besser sein würde als neues Reisen. Kleist ergriff die Idee mit Eifer. Kurz vor seiner Abreise aus Dresden nach der Schweiz erhielt er noch einen Brief von Wieland, der ihm neues Vertrauen gab und lange Zeit hindurch sein bester Trost blieb. Wieland schrieb ihm, er könne nicht glauben, daß irgend ein Hindernis von außen ihm „die Vollendung seines Meisterwerkes" unmöglich zu machen imstande sei: „Nichts ist dem Genius der heiligen Muse, die Sie begeistert, unmöglich. Sie müssen Ihren Guiscard vollenden, und wenn der ganze Kaukasus und alles auf Sie drückte."

Auf der Reise nach der Schweiz und Norditalien, die den Sommer und den Herbst 1803 in Anspruch nahmen, wurde nichts geschrieben, und in dem verzweifelten Gefühl seiner Unzulänglichkeit, in dem Glauben, nur „ein halbes Talent" erhalten zu haben, gab er eine Weile sein dichterisches Streben ganz auf. Er reiste über Lyon nach Paris, aber stets begleiteten ihn Todesgedanken. In Paris

verbrannte er seinen „Guiscard" und alle seine Papiere; er beschloß in den Dienst der verhaßten Franzosen zu treten und die damals eben von Boulogne aus vorbereitete große Expedition mitzumachen, in der sicheren Erwartung, das Unternehmen werde scheitern und er wie das ganze Heer in England sein Grab finden. Er wollte als gemeiner Soldat eintreten, man wies ihn jedoch ab. Durch das zufällige Zusammentreffen mit einem Bekannten, der ihn unter seinen Schutz nahm, konnte er nach Deutschland zurückkehren, wo er nach vielen widrigen Schicksalen und zahlreichen Enttäuschungen ein kleines Amt in Königsberg erhielt.

Kleist hatte mit Goethe wetteifern wollen. „Ich werde ihm den Kranz von der Stirne reißen", war der Refrain seiner Selbstbekenntnisse wie seiner Träume gewesen — er lautet wie der Spruch eines Wahnsinnigen. Und doch — wenn man den Blick auf das kleine Bruchstück richtet, das von dem verunglückten „Guiscard" durch eine Abschrift gerettet worden ist, erstaunt man. Zwar könnte diese Dichtung so wenig wie irgend eine andere einem Wesen, dessen Geist über zwei Jahrhunderten schwebt, den Ruhmeskranz rauben; aber nichtsdestoweniger steht dies Fragment auf gleicher Höhe mit vielem von dem Schönsten, was Goethe hervorgebracht hat.

Kleist hat sich in seiner Phantasie das Bild eines großen Mannes, eines großen Führers geformt und giebt uns sogleich den Eindruck von dessen Größe, indem er uns zeigt, wieviel von ihm abhängt, wie Tausende und wieder Tausende zu ihm hinaufsehen als zu ihrem Herrscher und einzigen Erretter.

Der große Abenteurer, Robert Guiscard, der Sohn Tankreds von Hauteville, liegt vor Konstantinopel, das einzunehmen und zu behaupten er sich vorgenommen hat. Aber das Geschick ist wider ihn; die Pest ist in seinem Lager ausgebrochen und macht ihren Schreckensgang durch sein Heer. Kleist selbst war ja solch ein vernichtendes Schicksal begegnet auf der Siegesbahn, die ihm seine Einbildungskraft ausgemalt hatte. Und wahrhaft groß ist auch dies Bild eines

mit einem übermächtigen Schicksal kämpfenden Helden, das er so lange in seiner Seele herumgetragen hat. Guiscard hat die Pest selbst in sich, sie wütet in seinen Eingeweiden; ihr Gift frißt seine Knochen. Er, der bisher immer Siegreiche, sieht seinen Untergang vor Augen, er fühlt ihn in sich. Das Gerücht über sein Kranksein hat sich schon verbreitet. Doch niemand darf es noch wissen, und er ist zu stolz, um jemanden ahnen zu lassen, was er leidet.

Und dann tritt er — in dessen Brust es wie in einem Krater lodert, dessen Kehle dürstet, ohne jemals den Durst löschen zu können, und dessen Hand so schwach ist, daß er die Nacht hindurch sie nicht bewegen konnte — hoch und würdig aus seinem Zelt hervor und zeigt sich der versammelten Menge so stark, so heiter in seiner Überlegenheit, daß selbst die, welche das Schlimmste zu wissen glauben, nicht mehr wissen, was zu glauben sei.

Und es ist nicht nur groß, es ist auch tief, dies Kleistsche Ideal. Dieser Guiscard, der aufrecht dasteht, während die Seuche an seinen Knochen nagt, das ist ja er selbst sein ganzes unglückliches Leben hindurch, bis er sich die Pistolenkugel in das Hirn jagt; er ist dieser große Genius, dessen Pläne wegen der Pest außer ihm und in ihm mißlangen.

Kleist gab seine amtliche Thätigkeit bald auf und kehrte zur Poesie zurück. Besonders interessant ist nun die Weise, in welcher dieser innerlich so energische Dichter den dramatischen Charakter darstellt. Als ich die Psychologie der Romantiker schilderte, zeigte ich, wie sie durch Zerstückelung der Individualität dahin gelangten, das Hauptgewicht auf alles zu legen, was die Form derselben zersprengt: auf Traum, Halluzination und Wahnsinn. Was die Charaktere Kleists von den Charakteren der übrigen Romantiker unterscheidet, ist, daß sie nichts von dem Verwischten und dem Verschwommenen haben, was diese kennzeichnet: aber was ihnen und den anderen gemeinsam ist, das ist das Pathologische in ihrem Grundgepräge. In jeder Leidenschaft ergreift Kleist den Zug, durch welchen sie ihre Familien-

ähnlichkeit mit der fixen Idee oder dem willenlosen Wahnsinne verrät, bei jedem noch so kräftigen Geiste bohrt er seine Sonde in den kranken Punkt hinab, wo der Geist seine Herrschaft über sich selbst verliert: Somnambulismus, tierische Befangenheit, Zerstreutheit, Feigheit aus Todesangst. Nehmen wir eine Leidenschaft wie die Liebe, so ist dieselbe ganz gewiß in ihrem Individualismus nicht rationeller Natur, aber sie hat eine Seite, von welcher sie sich begreifen läßt, also der Vernunft nicht unzugänglich ist. Sie hat ein rein geistiges Element. Deshalb eben schildert Kleist sie durchgehends und mit bewundernswerter Energie als rein pathologisch, als Manie. Als Käthchen von Heilbronn zum ersten Male den Grafen Wetter von Strahl erblickt, läßt es in demselben Augenblick alles, was es in den Händen hat, das Geschirr mit Erfrischungen, die Flaschen und Gläser fallen und stürzt leichenblaß mit gefalteten Händen vor ihm hin, als ob ein Blitz es niedergeschmettert hätte. Der Graf sagt ihm ein freundliches Wort und will fortreiten; als es von ihrem Fenster aus ihn zu Pferde steigen sieht, springt es, um ihm zu folgen, dreißig Fuß hoch auf das Straßenpflaster hinab und bricht sich beide Lenden. Sechs Wochen liegt die Arme im Fieber. Kaum geheilt erhebt sie sich, schnürt ihr Bündel und entflieht aus ihrem väterlichen Hause, um den Grafen aufzusuchen und ihm „in blinder Ergebung von Ort zu Ort zu folgen; geführt vom Strahl seines Angesichts, fünfdrähtig wie ein Tau um ihre Seele gelegt, auf nackten, jedem Kiesel ausgesetzten Füßen, das kurze Röckchen, das ihre Hüfte deckt, im Winde flatternd, nichts als den Strohhut auf, sie gegen der Sonne Stich oder den Grimm empörter Witterung zu schützen. Wohin sein Fuß im Lauf seiner Abenteuer sich wendet, durch den Dampf der Klüfte, durch die Wüste, die der Mittag versengt, durch die Nacht verwachsener Wälder: wie ein Hund, der von seines Herren Schweiß gekostet, schreitet sie hinter ihm her; und die gewohnt war, auf weichen Kissen zu ruhen und das Knötlein spürte in des Betttuchs Faden, das ihre Hand unachsam darin

eingesponnen hatte: die liegt jetzt, einer Magd gleich, in seinen Ställen, und sinkt, wenn die Nacht kommt, ermüdet auf die Streu nieder, die seinen stolzen Rossen untergeworfen wird."

Die brutale Energie, welche in diesen Worten ihres Vaters liegt, schildert wahr. Der Graf, der sich ohne Schuld weiß, sucht das junge Mädchen auf alle Weise zu entfernen. Als er Käthchen nachts einmal im Stalle findet, stößt er es mit Füßen von sich, mehr als einmal erhebt er die Hundepeitsche gegen es; er läßt es sich für seine Braut aufopfern, welche Käthchen in ein in hellen Flammen stehendes Haus jagt, um sein Bild für sie herauszuholen, ja noch einmal, um das Futteral für dies Bild zu holen, und mit der höchsten Begeisterung und der tiefsten Demut duldet es alles und thut es alles. Nach Käthchens Bilde hat Henrik Hertz in „Svend Dyrings Haus"[1] seine zartere und mattere Schilderung einer allüberwältigenden, unerwiderten Leidenschaft geformt. Kleists Käthchen von Heilbronn enthält neben vielem Lächerlichen und Verletzenden viel Erhabenes; aus dem Angeführten wird man schon genugsam erkennen, daß die Leidenschaft, welche sich mit der Plötzlichkeit eines Schlaganfalles einstellt, welche gleich einer fixen Idee alle anderen Vorstellungen in der Seele verzehrt, und welche, selbst ein Mirakel, mit Hilfe eines Cherubs Mirakel vollbringt, über die Grenze des Natürlichen und Gesunden hinausgetrieben ist. Ich leugne nicht, daß trotzdem etwas Schönes darin liegt. Es hat Kleist, der einen so glühenden Abscheu vor der Phrase hegte, Befriedigung gewährt, ein liebendes Weib zu schildern, bei dem alles, was bei anderen liebenden Weibern nur Phrase ist, Wahrheit und Wirklichkeit wird. Er selbst hatte ja in dieser Weise von seiner Wilhelmine geliebt sein wollen. Er hatte später an ein junges Mädchen, das er in dem Körnerschen Haus in Dresden kennen lernte und das ihn liebgewonnen hatte, eine überspannte Forderung gestellt, die schuld daran war,

[1] Deutsch von F. A. Leo. Leipzig, 1848.

daß das Verhältnis sich löste. Jetzt rettete er sein Ideal hinüber in die Poesie.

Ihn sehen und ihn lieben, war Eins; dem Geliebten über die ganze Erde zu folgen, ihm treuer und ergebener als ein Hund zu sein, durchs Feuer für ihn zu gehen: es ist wohlthuend, all diese Phrasen hier zur Wirklichkeit werden zu sehen. Dennoch gehört dies alles zur Pathologie. Dazu kommt die romantische Motivierung. Käthchen erschrickt beim Anblick des Grafen, weil es ihn nachts einmal in einem Traumgesichte erblickt hat. Aber während es dies Traumgesicht hat, liegt der Graf todkrank am Nervenfieber wie eine Leiche in seinem Bette ausgestreckt, und es ist ihm selbst, als träte er in Käthchens Kammer. Käthchens Vision und sein Traum entsprechen einander Punkt für Punkt, so daß der Graf, als er den Zusammenhang erfährt, angstvoll ausrufen muß:

„Nun steht mir bei, ihr Götter! ich bin doppelt!
Ein Geist bin ich und wandele zur Nacht!"

Wir sehen hier wieder die Doppelgängerei als Lieblingsgedanken der Romantiker in naher Verbindung mit dem Somnambulismus.

Eine ähnliche Rolle spielt der Somnambulismus in Kleists herrlichem Drama, dem besten vielleicht, das die Romantik hervorgebracht: „Der Prinz von Homburg", in welchem die Hauptcharaktere sämtlich wie aus Stein gemeißelt erscheinen. Der Dialog ist kraftvoll und klar, jedes Wort ist scharf geprägt wie eine Medaille. Der Inhalt des Stückes ist bekannt: Der junge Reitergeneral verletzt die Disziplin und siegt, nachdem er den Kampf auf eine Weise aufgenommen hat, die ihm durch seine Instruktion untersagt war. Der Kurfürst verurteilt ihn zum Tode. In dem Glauben, das Urteil werde niemals vollstreckt werden, nimmt der junge Held es für eine bloße Formalität, wird aber, als er sieht, daß es Ernst ist, von einer so plötzlichen Todesangst ergriffen, daß er aufs unwürdigste um sein Leben bettelt. Der Wert des Stückes beruht

auf der Genialität, mit welcher die innere Erregung geschildert ist, kraft deren er sich wieder auf sich selbst besinnt und die Todesstrafe als sein Recht fordert. Aber hier ist wieder die Nachtseite des Geistes erfaßt. Der Prinz ist nervös, krankhaft und zerstreut, wie Kleist selbst es immer war. Zu Anfang des Stückes geht der Prinz schlafwandelnd umher; am Ende desselben wird seine Vision verwirklicht. Er übertritt die Ordre nicht, wie der Sohn des Manlius Torquatus, aus Jugendübermut und kriegerischer Begeisterung, sondern weil er, der in seiner nervösen Zerstreutheit den Kopf voller Träume hat, als die Instruktion diktiert wird, nichts davon hört und somit blindlings losschlägt.

Das Werk G. H. von Schuberts „Die Nachtseite der Naturwissenschaft" hatte Kleist lebhaft beschäftigt. Dies Buch, welches von dem zu seiner Zeit populärsten unter den Naturphilosophen verfaßt ist, gehört zu den verschrobensten Produkten der Zeit. Die Nachtseite eines Planeten nennt man diejenige Seite desselben, welche der Sonne abgewandt ist und sich durch ein schwaches, phosphoreszierendes Licht auszeichnet, in welchem die Gegenstände anders als im Sonnenlicht erscheinen. Daher der Name. In diesem Buche walten Geister, Nachtwandler, Gespenster und Dämonen als Alleinherrscher der Erde. Es wird hier eine vollständige Theorie der Geister entwickelt. Zwischen Geist und Körper giebt es zwei Mittelglieder: die Seele und den Nervengeist, welcher letztere, der nach dem Tode isoliert wird, Gestalt und Farbe hat und solchermaßen erblickt werden kann. Die Farbe richtet sich nach der Beschaffenheit der Seele; ganz böse Geister sind grün; wenn sie sich bessern, gehen sie allmählich ins Gelbe über u. s. w.

Von Anfang an hat, nach Schuberts Lehre, das Menschenwort wunderthätige Kraft gehabt. Durch die Sünde hat es seine Macht über die Natur verloren, und dadurch ist etwas Finsteres und Dämonisches in die wunderthätige Gabe gekommen, wie z. B. in der Zaubermacht der griechischen Orakel und der heidnischen

Hexerei. In Christus erneuerte sich die alte natürliche Wunderkraft. In ihrer dämonischen Gestalt ist sie wieder bei den Rosenkreuzern und Illuminaten, den geheimen Freimaurer-Gesellschaften erstanden, welche in den Vorstellungen der Zeit eine so große Rolle spielen, und sie verrät sich ferner in Erscheinungen wie dem tierischen Magnetismus, der Clairvoyance ꝛc. Adam Müller sagt in seinen Briefen an Gentz von diesem Buche: „Schuberts Buch scheint mir allerdings das beste Produkt der Naturphilosophie, und der Autor an Gemüt, an Gerechtigkeit und vornehmlich an Gelehrsamkeit, wenn auch nicht an polemischem und kritischem Talente, dem Schelling weit überlegen. . . . Schubert bildet, freilich eigentümlicher und poetischer und erhabener, aber im Wesen sehr deutlich, eine frühere Periode meiner Bildung ab, wo ich das Menschliche, das Persönliche meiner irdischen Thatkraft hätte mögen in Rauch aufgehen lassen, um dem Gott, den ich anbete, einen süßen Geruch zu bereiten; wo ich meines Namens, meiner Individualität mich hätte entschlagen mögen, um der allerhöchste Märtyrer, der geistlichste Geistliche zu werden."

Ein Buch wie dies war daher in aller Händen, und selbst ein Geist wie derjenige Kleists vertiefte sich mit seinen klaren Gedanken in diese anspruchsvolle Thorheit. Aber die Mystik war an der Tagesordnung, und es ist seltsam zu sehen, wie das mystische Element, jene absonderliche Trinität von Wollust, Religion und Grausamkeit, überall in den Dramen dieses Dichters auftaucht. So z. B. in dem merkwürdigen Trauerspiele „Penthesilea". Die Heldin desselben ist die wilde Königin der Amazonen, welche Krieg sowohl mit den Griechen wie mit den Trojanern führt und überall siegreich ist. Es ist Gesetz bei den Amazonen, daß sie im Kriege sich die Männer fangen müssen, denen sie angehören sollen; nach Beendigung des Kampfes leben sie dann mit ihnen herrlich und in Freuden. Penthesilea ist von einer ebenso sterblichen Liebe zu Achilles, wie Käthchen zum Grafen von Strahl, ergriffen worden. Aber bei ihr

erhält dieselbe den entgegengesetzten Ausdruck; sie nimmt den Schein haßerfüllter Grausamkeit an. Sie verfolgt Achilles überall in den Schlachten, sie will sein Blut sehen. Liebt Käthchen wie ein Hund, so liebt Penthesilea wie eine einem Bacchantenzug entsprungene Tigerin. Deutlich genug hat Kleist der Amazonenkönigin seine persönliche Gefühlsart mitgeteilt. Sie will nichts als Achilles, wie er nichts als den Ruhmeskranz gewollt hatte und wollte. Wie sie in wilder Jagd den Geliebten erobern will, so hatte er durch „Robert Guiscard" im Flug das Höchste erreichen wollen. Wie Kleist kann sie nur leben, wenn sie alles erringt, was sie begehrt. „Rasend wäre ich", sagt sie, ganz wie der Dichter es hätte sagen können, „wenn ich im ganzen Gebiet der Möglichkeit mich nicht versuchte."

Sie haßt Achilles ebensosehr, wie man sich denken kann, daß Kleist in trüben Stunden den Gott gehaßt hat, der es ihm versagte, den höchsten Ruhm zu gewinnen. Sie vernichtet ihn durch ihren Haß zuletzt, wie Kleist sein geliebtes Werk, seinen „Guiscard", in einem Anfall von Verzweiflung vernichtet hatte. Aber sie liebt ihn willenlos, mit glühender Inbrunst. Als Achilles sie im Streit verwundet hat, klagt sie (in der ersten Fassung des Dramas) in Worten, die auf den Dichter anspielen:

Mir diesen Busen zu zerschmettern, Prothoe!
Die Brust, so voll Gesang, Asteria!
Ein Lied jedweder Saitengriff auf ihn!

Als sie schließlich soweit ist, alles aufzugeben, sagt sie, fast wie Kleist in so vielen Briefen an die Schwester:

Das Äußerste, das Menschenkräfte leisten,
Hab ich gethan, Unmögliches versucht,
Mein Alles hab' ich an den Wurf gesetzt;
Der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt:
Begreifen muß ichs — — und daß ich verlor.

So erklärt es sich auch, daß Pfuel, der treue Freund, Kleist in Thränen fand, als er eben Penthesileas Tod gedichtet hatte, und so erklären sich seine Worte über das Stück an eine Freundin:

„Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele."

Doch dieser persönliche Zug schließt die allgemeine romantische Mystik des Inhalts nicht aus. Pentheſileas Liebe äußert sich in Worten wie diesen:

Hetzt alle Hund' auf ihn! mit Feuerbränden
Die Elefanten peitschet auf ihn los!
Mit Sichelwagen schmettert auf ihn ein
Und mähet seine üpp'gen Glieder ab!

Der Wunsch, Achilles' üppige Glieder von den Sicheln der Wagen abgemäht zu sehen, ist keine bloße Vorstellung. Dies zeigt sich am Schlusse der Dichtung: die Amazonen sind geschlagen worden, und die ohnmächtige und verwundete Königin ist in Achilles' Hände gefallen. Er liebt sie ebenfalls und macht, um sie nicht in Trauer und Verzweiflung zu stürzen, den Versuch, ihr einzubilden, daß sie gesiegt habe, und daß er ihr Gefangener sei. Aber die Wahrheit kommt bald an den Tag, und jetzt fordert Achilles sie zum Einzelkampfe heraus, in der Absicht, sich von ihr überwinden zu lassen und so ihr Verlobter zu werden. Als Pentheſilea jedoch die Herausforderung empfängt, versteht sie nicht deren Sinn, sondern gerät in eine Art Berserkerwut, wirft sich auf ihr Roß und stürmt an der Spitze ihrer ganzen Hundekoppel gegen ihn los. Aus weiter Ferne schon sieht er sie und erschrickt, als sie ihren Bogen spannt, „daß sich die Enden küssen", zielt und ihm einen Pfeil durch den Hals jagt. Er stürzt, versucht aber röchelnd sich zu erheben, da hetzt sie ihre ganze Meute auf ihn, alle Hunde schlagen ihre Zähne in seinen Leib, und sie gleich ihnen, bis das Blut ihr von Mund und Händen trieft.

Doch, hetz! schon ruft sie: Tigris! hetz, Leäne!
Hetz, Sphinx! Melampus! Dirke! hetz, Hyrkaon!
Und stürzt — stürzt mit der ganzen Meut', o Diana,
Sich über ihn, und reißt — reißt ihn beim Helmbusch,
Gleich einer Hündin, Hunden beigesellt,

Der greift die Brust ihm, dieser greift den Nacken,
Daß von dem Fall der Boden bebt, ihn nieder!
Er, in dem Purpur seines Bluts sich wälzend,
Rührt ihre sanfte Wange an, und ruft:
Penthesilea! meine Braut! was thust du?
Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?
Doch sie — die Löwin hätte ihn gehört,
Die hungrige, die wild nach Raub umher
Auf öden Schneegefilden heulend treibt —
Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
Sie und die Hunde, die wetteifernden,
Orus und Sphinx den Zahn in seine rechte,
In seine linke sie; als ich erschien,
Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.

Erst lange nachher kommt sie wieder zu sich selbst und erfährt, was sie gethan hat. Ihr erster Eindruck ist Verzweiflung, dann aber sagt sie:

Wie manche, die am Hals des Freundes hängt,
Sagt wohl das Wort: sie lieb' ihn, o so sehr,
Daß sie vor Liebe gleich ihn fressen könnte;
Und hinterher, das Wort geprüft, die Närrin!
Gesättigt sein zum Ekel ist sie schon.
Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.
Sieh her, als ich an deinem Halse hing,
Hab ichs wahrhaftig Wort für Wort gethan;
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.

Also, sie war nicht so verrückt, wie es den Anschein hatte. Hier, wie im „Käthchen von Heilbronn": Was bei den anderen Phrase war, soll hier zur Wirklichkeit werden. Manche sagt, sie möchte den Geliebten vor Liebe auffressen, aber Penthesilea thut es. Der Kuß ist mit dem Bisse verwandt. Sie sagt:

Küsse, Bisse,
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
Kann schon das Eine für das Andre greifen.

Und doch ist das noch nicht die volle Erklärung. Wir haben hier nur die zwei Glieder: Wollust und Grausamkeit. Aber das dritte, die Religion, fehlt nicht. Es findet sich als die Supple-

mentfarbe ein, wenn man die beiden ersten recht betrachtet. Wir entsinnen uns der Worte von Novalis:

Des Abendmahls
Göttliche Bedeutung
Ist den irdischen Sinnen Rätsel;
Aber wer jemals
Von heißen, geliebten Lippen
Atem des Lebens sog,
Wem heilige Glut
In zitternde Wellen das Herz schmolz,
Wird essen von seinem Leibe
Und trinken von seinem Blute
Ewiglich.

Das christliche Mysterium war damals ein Gegenstand, welcher alle Köpfe beschäftigte, so auch Heinrich von Kleist, zu dessen intimsten Freunden später der erste Mystiker der Zeit, der geistvolle Sophist Adam Müller, gehörte. Man mag sich wundern oder verletzt fühlen, wenn man dogmatisch-mystische Vorstellungen in einem heidnischen Drama, dessen Heldin eine Amazonenkönigin ist, hindurch blicken sieht; aber um dies und manche verwandte Erscheinungen zu verstehen, muß man das relativ Wahre und Berechtigte in dieser Mystik bedenken. Diese Männer konnten nicht die religiösen Begriffe in einer Schublade apart liegen haben ohne allen Zusammenhang mit ihrem Leben und Thun. Sie beschäftigten sich nicht in einer müßigen Vormittagsstunde oder vielleicht dreimal im Jahre mit einer Idee wie dem Abendmahle — dieselbe durchdrang alle ihre Gedanken und sie bemühten sich, die Wirklichkeit im Lichte des Mysteriums zu sehen. Man findet in der Gesamtausgabe von Franz von Baaders Werken (vierter Band, Anthropologie) unter vielen kleinen Abhandlungen: „Über die Ekstase oder die Verzückung der im magnetischen Schlafe Redenden", „Über die Seherin von Prevorst", „Vierzig Sätze der religiösen Erotik", auch eine Abhandlung mit dem Titel „Daß alle Menschen in der geistigen, guten oder schlimmen Bedeutung des Wortes Anthropophagen [Menschenfresser] sind". Diese Abhandlung beginnt folgen-

dermaßen: „Der Mensch, nämlich als Herz, oder, wie die Schrift sagt, als innerer Mensch im Gegensatze zum äußeren, lebt nicht von äußerer Nahrung oder von leiblichem Brot, sondern er lebt, und zwar nicht in übertragenem, sondern im allerreellsten Sinne, nur von anderen inneren Menschen, Herzen oder persönlichen Wesen, als von denen, die ihn nähren, und von ihren Worten als Speise."

Das religiöse Mysterium endete damit, die Centralidee selbst für die Philosophen zu werden. Henrik Steffens liefert ein Beispiel dafür. Er, von dem Julian Schmidt treffend bemerkt, daß „sich ein gewisser angeborener Servilismus aus seinem Charakter nicht wegleugnen läßt", sprach sich zu derselben Zeit, wo er in Breslau die Untersuchung gegen die Demagogen leitete (eine Pflicht, deren er sich „sehr im Widerspruch mit dem gesunden Menschenverstand und dem natürlichen Rechtsgefühl entledigte"), trotz der naturphilosophisch-pantheistischen Ansichten seiner Jugend auch so reaktionär, wie möglich, in betreff des Religiösen aus. So heißt es in seiner Schrift „Wie ich wieder Lutheraner ward": „Das Abendmahl ist der höchste individualisierende Prozeß im Christentume; mittelst desselben senkt das ganze Geheimnis der Erlösung in seiner reichen Fülle sich in die empfängliche Persönlichkeit herab. Der fruchtbringende Strom der Gnade, der seit jenen Zeiten der großen Wiedergeburt durch die ganze Natur und Geschichte wogt, und der uns für eine selige Zukunft reif macht, nimmt hier die Gestalt des Erlösers an, damit das, was alles in allem ist, ganz zugegen sei. . . . Was der Christ recht glaubt, was sein ganzes Leben durchdringt, was den Tod überwindet, — aber zugleich ihn in die Sinnlichkeit zurückdrängt, das wird durch die beseligende Gegenwart des Erlösers, welche für ihn, ganz für ihn stattfindet, hier Gewißheit, Genuß, Nahrung. . . . Das Abendmahl ist mir die höchste, wichtigste, mysteriöseste aller religiösen Handlungen, ja so wichtig erscheint es mir, daß für mich durch dasselbe jede Lehre

die unergründlichste Bedeutung empfängt." Hierdurch versteht man auch die ungeheure Rolle, welche dies Sakrament in der christlichen Mystik der damaligen Zeit spielt. Zwischen den Heiligen und der geweihten Hostie findet das innigste Verhältnis, fast ein Liebesverhältnis statt. Ich verweise auf den zweiten Teil von Görres' Mystik. Die Gläubigen wittern die Hostie in ungeheurer Entfernung. Um mit dem Heiligsten zu beginnen, sagt Görres, so haben alle, welche das Gebiet eines höheren geistigen Lebens betraten, die Hostie in weitester Entfernung verspüren können. Eine Menge Beispiele wird hierauf angeführt, und man ersieht aus der Vorrede, daß alle die angeführten Thatsachen zum ersten von zahllosen Zeugen bestätigt worden sind, sodann von den unverwerflichsten, die man sich denken kann, entweder von Geistlichen oder den frömmsten Laien; und drittens, daß diese Zeugen in der günstigsten Lage gewesen sind, sehen und Zeugnis ablegen zu können. So erfahren wir denn nicht bloß, wie der Heilige die Hostie findet, wo sie auch verwahrt sei, sondern wie die Hostie eine Anziehungskraft zu den Frommen empfindet, so daß sie von dem Priester weg in ihren Mund springt. Ja, zuweilen fühlt der Priester, daß sie ihm gewaltsam aus der Hand gerissen wird, angezogen wie das Eisen vom Magnetstein, und umgekehrt wird der Fromme von den heiligen Dingen angezogen und durch die Luft zu ihnen hingeführt.

Aber ganz merkwürdig ist es, wie in Kleists Drama „Amphitryon", einer Bearbeitung des bekannten Molièreschen Lustspieles, die Mystik sich sogar eines heidnischen, obendrein höchst leichtfertigen Stoffes bemächtigt. Man erinnert sich des heiklen Inhalts bei Molière: In der Gestalt Amphitryons und während seiner Abwesenheit besucht Zeus dessen Gemahlin Alkmene, welche ihn für ihren Gatten hält. Der wirkliche Amphitryon kehrt heim, und jetzt entsteht eine Reihe komischer Verwechselungen und drolliger Mißverständnisse zwischen dem wirklichen und dem fingierten Ehemanne, zwischen dem wirklichen Diener Sosias und Merkur als Sosias,

bis der wahre Zusammenhang aufgeklärt und Amphitryon damit getröstet wird, daß eine Verschwägerung mit Jupiter nichts Entehrendes habe, eine Moral, welche zu schützen und zu verbreiten im Interesse Ludwigs XIV. liegen mußte.

Mon nom, qu'incessamment toute la terre adore,
Étouffe ici le bruit, qui pouvait éclater;
Un partage avec Jupiter
N'a rien du tout qui déshonore.

In echt französischer Manier ist die Pointe des Stückes als eine Kollision zwischen dem Gatten und dem Liebhaber aufgefaßt, und als Alkmene Jupiter wegen der harten Worte angreift, die er (d. h. Amphitryon) ihr gesagt hat, antwortet er, indem er sich hinter der feinen Distinktion verschanzt:

L'époux, Alcmène, a commis tout le mal;
C'est l'époux, qu'il vous faut regarder en coupable:
L'amant n'a point de part à ce transport brutal,
Et de vous offenser mon coeur n'est point capable.
Il a de vous, ce coeur, pour jamais y penser,
Trop de respect et de tendresse;
Et si de faire rien à vous pouvoir blesser
Il avait eu la coupable faiblesse,
De cent coups à vos yeux il voudrait le percer.
Mais l'époux est sorti de ce respect soumis,
Où pour vous on doit toujours être;
A son dur procédé l'époux s'est fait connaître.
Et par le droit d'hymen il s'est cru tout permis.

Man sieht, Jupiter drückt sich mit der erlesensten Galanterie eines Hofmannes aus, und als am Schlusse des Stückes die Umstehenden den armen Amphitryon beglückwünschen, hält Sosias einen Epilog, welcher dem Ganzen eine scherzhafte Wendung giebt und darauf hinausläuft, daß es am besten sei, von derlei Geschichten so wenig wie möglich zu reden.

Selbstverständlich mußte Kleist den Stoff von einer ganz anderen Seite auffassen.

Zunächst war augenscheinlich hier die Doppelgängerei das Anziehende für ein romantisches Gemüt. Sodann lag hier eine

Möglichkeit vor, leise, aber deutlich, auf eines der wichtigsten Mysterien des christlichen Glaubens anzuspielen. Alkmene empfängt Herakles nicht von ihrem Manne, jedoch auch nicht im Ehebruche, also unbefleckt; die Frucht, welche sie gebären soll, ist nicht das Kind eines Menschen, sondern eines Gottes. Deshalb ist in der entscheidenden Szene zwischen Jupiter und Alkmene Jupiter pantheistisch zum Weltgeiste erweitert; er ist nicht der leichtfertige Olympier der Griechen, sondern so göttlich und geistig, wie das Absolute der Naturphilosophie selbst. Er sagt zu Alkmene:

Nimmst du die Welt, sein großes Werk, wohl wahr?
Siehst du ihn in der Abendröte Schimmer,
Wenn sie durch schweigende Gebüsche fällt?
Hörst du ihn beim Gesäusel der Gewässer,
Und bei dem Schlag der üpp'gen Nachtigall?
Verkündigt nicht umsonst der Berg ihn dir,
Getürmt gen Himmel, nicht umsonst ihn dir
Der felszerstiebten Kataraktten Fall?
Wenn hoch die Sonn' in seinen Tempel strahlt,
Und, von der Freude Pulsschlag eingeläutet,
Ihn alle Gattungen Erschaffner preisen,
Steigst du nicht in des Herzens Schacht hinab
Und betest deinen Götzen an?

Und deshalb redet er denn auch wiederholt Alkmenen mit den Worten „Du Heilige" an:

Du bist, du Heilige, vor jedem Zutritt
Mit diamantnem Gürtel angethan.
Auch selbst der Glückliche, den du empfängst,
Entläßt dich schuldlos noch und rein.

Adam Müller schickte dem Stück eine begeisterte, mystische Vorrede voraus. In einem seiner Briefe an Gentz schreibt er: „Hartmann hat ein großes, herrliches Bild gemalt, ‚Die drei Marien am Grabe', welches zugleich mit dem Amphitryon mir eine neue Zeit für die Kunst verkündigt. Der Amphitryon handelt ja wohl ebensowohl von der unbefleckten Empfängnis der heiligen Jungfrau, als von dem Geheimnisse der Liebe überhaupt."

Ja, auch Goethe fühlte dies und sagte: „Das Stück enthält nichts Geringeres, als eine Umdeutung der Mythe in christlicher Richtung, Mariä Überschattung vom heiligen Geiste.“ —

Schon 1806 hatte Kleist sein Amt aufgegeben und Königsberg verlassen. Er war, als der Krieg zwischen Frankreich und Preußen ausbrach, eine Zeitlang infolge eines Mißverständnisses in französische Kriegsgefangenschaft geraten und alsdann 1808 nach Dresden übergesiedelt, wo er mit Adam Müller in Verbindung trat. Dieser, der, wie früher Friedrich Schlegel, den Ehrgeiz hatte, als Apostel und Prophet der romantischen Lehre die Geister zu lenken, brachte ihm eine glühende Verehrung entgegen und erlangte leider einen nicht geringen Einfluß auf sein Leben und Streben. Er war ein Rhetoriker, der sich in alle Wissenschaften einen Einblick verschafft hatte, und der eben im Begriffe war eine neue Philosophie zu verkünden, welche die Einseitigkeiten aller früheren überwinden sollte. Seine Lehre war die von dem ewig fließenden, ewig sich erneuernden und aufhebenden „Gegensatze“; Punkt und Antipunkt, der Geist des achtzehnten Jahrhunderts und derjenige der Romantik waren nur Verkleidungen der Einen Wahrheit; diese hatte er im Jahre 1805 endgültig ergriffen, da er zur katholischen Kirche übergetreten war.

Nachdem Adam Müller Katholik geworden, ging sein Geistesleben anfangs ganz in der Mystik auf. Er studierte „das geheimnisreiche Leben“ der Wolken, sah seine krankhafte Gewitterfurcht als eine Gnadengabe des Himmels an und glaubte die geistige Entwickelung der Genies mathematisch ausrechnen zu können. Dann näherte er sich Gentz und schlug eine praktisch-politische Richtung ein, erst als preußischer Fortschritts-Patriot, später als Reaktionär in Metternichschen Diensten.

1808 begründeten Müller und Kleist in Dresden die Zeitschrift „Phöbus“, in welcher eine Reihe der besten Kleistschen Schöpfungen zuerst der Öffentlichkeit vorgelegt wurde.

Es ist sehr bezeichnend, daß das, was Müller an „Amphitryon“

ansprach, eben jenes Element heidnisch-christlicher Mystik war, das sich z. B. in jener, dem Wortlaute der Verkündigung Jesu angepaßten Replik offenbart: „Dir wird ein Sohn geboren, deß Name Herkules." In das Persönliche dieses Dichterwerkes drang er nicht ein. Das Centrale des Stückes ist der Charakter Alkmenes und der Mittelpunkt in ihrem Wesen ist wieder die Kraft, mit welcher sie sich dagegen sträubt, ihren Frieden stören, ihr Gefühl verwirren zu lassen, wie in ihrem Schicksal der Schmerz, den sie erleidet, als ihr innerstes Gefühl durch die Doppelgestalt des Ehegatten unsicher und schwankend wird.

Goethe, der ohne das Wesentlichste bei Kleist zu verstehen, in seiner genialen Art sehr viel von seinem Inneren begriff, sagte von ihm das tiefe Wort, Kleist gehe aus „auf die Verwirrung des Gefühls". Kleist war, wie wenige Menschen, auf Einheit und Sicherheit des Gefühls angelegt; die Verwirrung des Gefühls war ihm das wahre tragische Schicksal, und doch verwirrte sich in ihm immer wieder sein starkes, ganzes Gefühl:

Der Familientradition folgend war Kleist preußischer Offizier geworden; aber die Geschlechtsüberlieferung und sein individueller Trieb standen miteinander in Streit, er hielt das disziplinierte Leben nicht aus und verließ das Heer. Er hatte geliebt und sich gebunden; das Gefühl für Wilhelmine war stark, sein Trieb nach Selbsterhaltung als Künstler jedoch stärker, und so verwirrte sich wieder sein Gefühl und er löste das Verhältnis. Er hatte sich als Dichter, als Genie gefühlt; doch alle Anläufe hatten mit dem Gefühl des Unvermögens geendigt und in voller Verwirrung hatte er daran gedacht in französischem Kriegsdienst zu sterben. Er war sogar in dem starken Gefühl seines dichterischen Berufs unsicher geworden. Deshalb sein unablässiges Kreisen als Dichter um die Verwirrung des Gefühls als Problem. In der musterhaften kleinen Novelle „Die Marquise von O." kehrt das Problem wieder. Die Marquise weiß, so wenig wie Alkmene, wer sie umarmt hat; auch

ihr Gefühl wird verwirrt; ihre Nächsten verkennen sie, und als der russische Offizier, den sie für ihren Erretter hält und der sich als der Schuldige entpuppt, reuevoll zurückkehrt, wird ihr unschuldiges Herz zwischen wildem Haß und versöhnter Liebe hin und hergezogen. So wird auch durch das erlittene Unrecht das ursprünglich so untrügliche Rechtsgefühl in der Seele des Kohlhaas verwirrt.

Kleist selbst kam dazu, aus verletztem Rechtsgefühl Goethe zu kränken, wie er aus verwundetem Stolz mit Freunden und Verwandten brach. Er, der in der Einsamkeit gedichtet hatte, sandte dem verehrten und beneideten Goethe seine „Penthesilea" und erlebte die Enttäuschung, daß das Werk, wie kaum anders zu erwarten war, des Meisters Unwillen erregte. Goethe, der leider nur für die abstoßende Seite in Kleists Wesen den scharfen Blick hatte, sagt von ihm: „Mir erregte Kleist, bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Teilnahme, nur Schauder und Abscheu, wie ein von Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre." Als das Lustspiel „Der zerbrochene Krug" wegen der unglücklichen und willkürlichen Einteilung der Akte, die Goethe damit vorgenommen, in Weimar durchfiel, da verwirrte sich am tiefsten das Gefühl des Enttäuschten, und er schrieb rohe Epigramme gegen das Privatleben des großen Mannes (von dem „frühreifen Genie", das schon zur Hochzeit seiner Eltern das Vermählungskarmen gemacht, und andere).

Daher stammt der krankhafte Zug in allen seinen Schöpfungen. Sogar in „Kohlhaas", diesem Meisterwerk der erzählenden Kunst, wo von Anfang an jede Gestalt mit genialer Bestimmtheit gezeichnet ist, endet alles im Traumleben. Zuletzt treten eine wunderliche Zigeunerin, die auf unaufgeklärte Art als der umherwandelnde Geist der verstorbenen Gattin des Kohlhaas bezeichnet wird, und der kranke, am Ende halb wahnsinnige Kurfürst von Sachsen gespenstisch auf — sie stehen im schroffsten Gegensatze zu dem frischen Tageslichte im Anfang der Erzählung. „Die heilige Cäcilie" ist eine katho-

lische Legende, deren Tendenz gegen die Bilderstürmerei gerichtet ist. Der Dichter schwelgt mit Behagen in abergläubischen Vorstellungen und läßt die heilige Jungfrau die Feinde des katholischen Bilderschmuckes mit plötzlichem Wahnsinn strafen. — Ziemlich früh war Kleist dem Opiumgenusse verfallen. Man erinnert sich dessen hier.

Im Jahre 1809 tritt Kleist als leidenschaftlicher politischer Agitator auf. Die Stimme in seiner Brust klingt eine Zeit lang rein und voll. Er wirft seinen Landsleuten vor, daß sie nicht Vertrauen genug in die geheimnisvolle Kraft der Herzen hätten. Er nennt Napoleon einen Sünder, den die menschliche Sprache nicht hinlänglich zu stempeln vermöge. Alles, was gegen ihn unternommen wird, dünkt ihm matt und kläglich. Fichtes „Reden an die deutsche Nation" erscheinen ihm als widerwärtige Phrasen; er verhöhnt Fichte als einen Pedanten ohne Thatkraft. Tiefe Verachtung hat er für die „Tugendbündler" und ihre ängstliche Unthätigkeit. Er schreibt sein Trauerspiel „Die Hermannsschlacht", um seine Landsleute aufzufordern, Napoleon zu behandeln, wie Hermann den Varus behandelte. Gegen die thatenlosen „Schwätzer" sind die Worte in der „Hermannsschlacht" gerichtet:

Die schreiben, Deutschland zu befreien,
Mit Chiffren, schicken mit Gefahr des Lebens
Einander Boten, die die Römer hängen,
Versammeln sich um Zwielicht — essen, trinken,
Und schlafen, kommt die Nacht, bei ihren Frauen.
— — — — — — — — — — — — — —
Die Hoffnung: morgen stirbt Augustus,
Lockt sie, bedeckt mit Schmach und Schande,
Von einer Woche in die andere.

So wenig hat er gethan, um die Handlung altertümlich erscheinen zu lassen, daß er Hermann das „Fanal" in Brand stecken und von einem „Wechsel" sprechen, Varus den Cheruskerfürsten mit einem „Derwisch" vergleichen läßt.

Er verlangte einen Krieg, wie die Spanier ihn führten, mit

Mord und Eidbruch, mit brennenden Dörfern und vergifteten Brunnen.

Dann fand die Schlacht bei Wagram statt, und alle Hoffnungen Kleists sind vernichtet. Er fragt sich mit Schaudern, ob es denn keine Gerechtigkeit auf Erden gebe?

Kein Trost im öffentlichen Leben, keine Aussichten im Privatleben: kein Geld, kein Auskommen. Keine Aufmunterung, kein Beifall. Seine Nächsten und Liebsten schätzen ihn gering. Er schreibt kurz vor seinem Tode an eine mütterliche Freundin: „So versichere ich Dich, wollte ich doch lieber zehnmal den Tod erleiden, als noch einmal wieder erleben, was ich in Frankfurt an der Mittagstafel zwischen meinen beiden Schwestern .... empfunden habe. Der Gedanke, das Verdienst, das ich doch zuletzt, es sei nun groß oder klein, habe, gar nicht anerkannt zu sehen, und mich von ihnen als ein ganz nichtsnutziges Glied der menschlichen Gesellschaft, das keiner Teilnahme mehr wert sei, betrachtet zu sehen, ist mir überaus schmerzhaft.“ Er weiß zuletzt keinen anderen Ausweg mehr sein Brot zu verdienen, als aufs neue Offizier zu werden, was er so ungern wollte, d. h. zu der Lebensstellung zurückzukehren, die er zwölf Jahre vorher aufgegeben hatte. Und er hat nicht einmal das für seine Ausstattung als Offizier nötige Geld. Ein Gesuch an Hardenberg um Hilfe bleibt unbeantwortet. Eben zu diesem Zeitpunkt ist es, daß Preußen sich zu der Schande gezwungen sieht, mit Napoleon die Allianz gegen Rußland einzugehen. Keine größere Verwirrung des Gefühls des Patrioten ließ sich denken, als die, welche daraus erfolgte. Er, der Dichter der Hermannsschlacht, der Todfeind Napoleons, als preußischer Offizier gezwungen für den Verderber seines Vaterlandes zu kämpfen!

In dieser letzten Kollision brach sein Herz. „Meine Seele ist so müd“, schrieb er, „daß mir, ich möchte fast sagen, wenn ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht weh thut, das mir darauf schimmert.“

Er ist der schroffste Charakter in der geistigen Welt Deutschlands und hat dabei das vollste Herz. Er will auf dem sicheren Grunde des Gefühls bauen, nachdem er es aufgegeben hat, zur Erkenntnis der Wahrheit durchzudringen. Ideell, dichterisch vermag er es zu thun, wie er „Kohlhaas" auf dem Rechtsgefühl, „Käthchen von Heilbronn" auf dem Gefühle der unbedingten Ergebung aufbaut. Hier in der wirklichen Welt aber, in welche er durch seine Geburt gestellt ist, hat niemand für das ganze, völlig rücksichtslose Gefühl Bedürfnis. Er findet das Gefühl nicht bei den anderen, und wo er selbst ihm folgt, sieht er sich überall im Stiche gelassen. Ach, nichts auf dieser Welt ist ganz, nicht einmal sein Beruf!

Niemand liebte die Ganzheit so wie er, und niemand war unstäter, kränker. Niemand war so verzweifelt wie er, niemand wie er ewig schwankend zwischen hohem Streben und Selbstmordstrieb. Deshalb sehen wir selbst ihn, den größten Romantiker, fast allen Verirrungen des poetischen Geistes seiner Zeitgenossen zugänglich. Die meisten Charaktere in seinen Werken werden, ungefähr wie die so groß und schön angelegte Persönlichkeit des Dichters, durch finstere und unheimliche Natureigentümlichkeiten zerbrochen, welche den Willen lähmen und die freie Spannkraft des Geistes vernichten. In der Litteratur bleibt Heinrich von Kleist jedoch bestehen, wie alle, die bestehen bleiben, durch die Stärke und Leidenschaft, mit der er gelebt und gedichtet hat.[1]

In dem anderen namhaften Dramatiker der romantischen Schule war von vornherein weit weniger zu zerbrechen. Er paßt von Anfang an vollständig zum romantischen Typus.

Zacharias Werner ward 1768 in Königsberg geboren als Sohn eines Universitätsprofessors, der zugleich Theaterzensor war.

[1] Adolf Wilbrandt, Heinrich von Kleist. 1863. Otto Brahm, Heinrich von Kleist. 1884.

Durch diesen Umstand hatte er schon als Knabe Gelegenheit, fast täglich Schauspiele zu sehen und in frühester Jugend die ganze Technik des Theaterwesens kennen zu lernen. Seine, einer Äußerung Hoffmanns zufolge, „mit Geist und Phantasie hochbegabte" Mutter, die sich einer exzentrischen, mystischen Schwärmerei hingab und dadurch nicht geringen Einfluß auf die feurige Einbildungskraft ihres Sohnes gewann, verfiel in reiferen Jahren einer Gemütskrankheit, in welcher sich die seltsame Idee bei ihr ausbildete, daß sie die Jungfrau Maria und ihr Sohn der Weltheiland sei.

Zacharias Werner führte als junger Student ein in hohem Grade leichtsinniges Leben, um so mehr, als sein sanguinisches Temperament mit einer starken Sinnlichkeit vereint war. In seinem zwanzigsten Jahr gab er einen Band lyrischer Gedichte heraus, die, wie die ersten Erzeugnisse Friedrich Schlegels und anderer Romantiker, von aller mystischer Beimischung frei sind und nur im Stile des achtzehnten Jahrhunderts wider „Frömmelei, heilige Dummheit, Heuchelei und Jesuiterei" losziehen. Noch verhältnismäßig jung schlug er den frömmelnden Ton an, insofern jedoch nicht in heuchlerischer Weise, als er zwar seine Ausschweifungen nicht aufgab, dieselben aber immer abwechselnd aufs lebhafteste bereute. Sein Wesen war unstät, wie er selbst es in seinem letzten Gedicht „Unstät's Morgenpsalm" gesagt hat; er nennt sich darin „ein altes Kind, das Kreuz und Quer zur Liebe muß"; schon in dem Prolog zu den „Söhnen des Thals" bezeichnet er sich als einen „Unstät", der da „wandert, wehklagt, warnt". Aus religiösen Ursachen trat Werner in den Freimaurerorden ein, in der Meinung, daß mit Hilfe desselben eine neue, tiefere Religiosität sich über die Welt verbreiten werde; aus ökonomischen Gründen nahm er eine Stellung als Kammersekretär in dem preußischen Staatsdienst an und wurde 1795 in dieser Eigenschaft nach Warschau versetzt. Er hatte eben drei hochbegeisterte Hymnen an die in ihrem Freiheitskampf so unglücklichen Polen gerichtet — einen „Schlachtgesang", einen „Aufruf"

und ein „Trauerlied", als er als preußischer Staatsbeamter nach dem eroberten Warschau zog, wo er zehn angenehme Jahre verlebte. Er verheiratete sich dort dreimal, die beiden ersten Male so übereilt, daß er sich bald nach der Eheschließung scheiden ließ; das letzte Mal dauerte die Ehe mit einer besonders liebenswürdigen jungen Polin einige Jahre. Die Scheidung von ihr erfolgte erst 1805. Bei dieser Trennung erklärte er sich für den allein schuldigen Teil. „Ich bin wohl", sagt er in einem Brief an Hitzig über diese Angelegenheit, „kein böser Mensch, aber ein Schwächling in vieler Rücksicht (denn Gott stärkt mich auch in mancher), ängstlich, launenhaft, geizig, unreinlich; Du weißt's ja." Die Selbstcharakteristik ist nicht geschmeichelt.

Indessen hatten zuerst die Reden Schleiermachers über die Religion, sodann Jakob Böhme einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht. Kunst und Religion wurden ihm eins. „Warum", schreibt er an Hitzig, „haben wir doch nicht Einen Namen für diese beiden Synonymen"; sie bezeichnen ihm zunächst „das lebendige Gefühl der großen Naturnähe und das unbefangene, anspruchslose Ergießen einer reinen Seele in dieses reine Meer". Baden möchte er und verfließen in diesem unendlichen See. In der Poesie fühlt er „ganz Tieckisch"; über den kirchlichen Katholizismus spricht er sich in Warschau noch mit einer gewissen Kälte aus; er nimmt ihn in Schutz „nicht als Glaubenssystem, sondern als eine wieder aufgegrabene mythologische Fundgrube".

An einem Tage, dem 24. Februar 1804, verlor er seine Mutter und seinen vertrautesten Warschauer Freund Mnioch durch den Tod. Daher der Titel der zehn Jahre später gedichteten Schicksalstragödie „Der vierundzwanzigste Februar" (siehe den ersten Band dieses Werkes S. 213).

Nachdem Werner sich an alle möglichen Gönner mit Gesuchen gewandt hatte, ihm doch durch ihre Verbindungen ein Amt zu verschaffen, von dem er ein gutes Einkommen und möglichst wenig Arbeit

habe, gelang es ihm endlich durch einen damaligen Minister, der für Religion und Maurerei ein gleich hohes Interesse hatte wie er, ein bequemes und einträgliches Amt in Berlin zu erlangen. Er gab sich nun allen Genüssen der Hauptstadt hin, fühlte sich aber nach der Niederlage Preußens und dem Einzuge Napoleons zu einem wandernden Leben gedrängt. Er stand frei und allein da (alle seine Ehen waren kinderlos); auch hatte er bei dem Tode seiner Mutter ein Vermögen ererbt. Er sah Deutschland und Österreich, das „gottgesegnete" Land, wie er es nannte, machte die Bekanntschaft der Frau von Staël, hielt sich mehrmals längere Zeit in Coppet auf und erlangte in Weimar von dem Fürsten-Primas von Dalberg eine jährliche Pension. Ein Professor Passow, der ihn in Weimar kennen lernte, schrieb über ihn an Voß: „Werner hat mir entsetzlich mißfallen, weil ich ihn nicht Ein Mal wie das andere Mal gesehen, was aus seinem unangenehmen Bestreben entsprang, überall zu gefallen. Es hing also von jedem ab, ob er ihn frivol bis zur tiefsten Gemeinheit, oder andächtig bis zur modernsten Sublimation haben wollte."

Großen Einfluß auf ihn gewann ein Priester, namens Christian Mayr, ein Fanatiker, welcher, um ein Gesicht aus der Apokalypse zu verwirklichen, den größten Teil eines Bibelexemplares verschlang und ernstlich krank dadurch wurde. Mayr war in jeder Hinsicht ein Sonderling; er schoß mit Pistolen von der Kanzel, um diejenigen seiner Zuhörer zu wecken, welche eingeschlafen waren, und bildete sich ein, daß er wirkliches Fleisch und Blut beim Abendmahle hervorbringen könne. Dieser Mann wollte Werner zum Mitglied einer großen geheimen Gesellschaft, der „Kreuzesbrüder im Orient", machen. Werner ging zuerst mit leidenschaftlicher Begeisterung darauf ein, später wurde er mißtrauisch, und dies Mißtrauen gehörte mit zu den Beweggründen seines Übertrittes zum Katholizismus.

Im November 1809 trat Werner von Coppet aus eine Reise

nach Rom an, wo er sich fast vier Jahre hindurch aufhielt. Hier erfolgte im Jahr 1810 seine Konversion. Er hatte während seiner Wanderjahre das tollste Leben geführt, täglich zwischen den niedrigsten Ausschweifungen und glühender Ekstase, zwischen den gemeinsten Sinnengenüssen und Andacht und Gebet umhertaumelnd. Seine von Schütz herausgegebenen Tagebuchs-Bruchstücke verraten eine Rohheit der Sinne und einen Cynismus des Gefühles und der Ausdrucksweise, die um so widerlicher wirken, weil Ausbrüche der erbärmlichsten Zerknirschung und der tiefsten Selbstverachtung das sorgfältige Verzeichnis seiner sinnlichen Genüsse unterbrechen. In einer testamentarischen Zuschrift an seine Freunde (datiert September 1812) nennt er zwei Beweggründe, die ihm eine öffentliche Beichte verbieten; „der eine, weil die Aufdeckung einer Pestgrube der Gesundheit der Herumstehenden, noch Unangesteckten, gefährlich; der andere, weil in meinen Schriften, die mir Gott vergeben möge! unter einem Wuste von Giftpilzen und Unrate doch auch hin und wieder noch ein Heilkraut befindlich ist, vor welchem arme gute Kranke, denen es vielleicht nützlich sein dürfte, mit Entsetzen zurückbeben würden, wenn sie den verpesteten Acker, dem es entsprossen ist, kennten."

Nachdem er — eigentümlich genug, erst nach der Konversion — das Studium der Theologie begonnen und sich in einem Prediger-Seminar mit dem katholischen Kirchendienst bekannt gemacht hatte, ließ er sich zum Priester weihen und trat zu Wien 1814 während des Kongresses zum ersten Mal als Prediger öffentlich auf. Er hatte Erfolg; er imponierte der Menge schon durch seine, dem Bilde eines Märtyrers ähnliche, lange und hagere Gestalt, mit einem ebenfalls langen und hageren Gesicht, aus welchem eine große Nase hervorsprang, und worin ein Paar feurige dunkelbraune Augen mit sehr starken Brauen blitzten. Unter ungeheurem Zulauf hielt er Predigten nach der Manier des Kapuziners in „Wallensteins Lager", voll überspanntesten Schwulstes und der gemeinsten Obszönitäten, in welchen Witz und Verstand mit dem krassesten

asketischen Unsinn und dem langweiligsten Gesalbader, Schimpfreden gegen die Ketzer mit Lobpreisungen des heiligen Rosenkranzes vermischt waren. Er starb zu Wien 1823.[1]

Werner ist der Hauptrepräsentant der mystischen Poesie. Sein Leben ist der Schlüssel zu seinen Schriften, welche in so hohem Grade seinen Zeitgenossen imponierten, und welche uns zunächst als Krankheitssymptome interessieren.

Er besitzt große Eigenschaften als Poet. Seine Verse sind meistens sehr melodisch und schmeicheln dem Ohre wie italienische Kirchenmusik. Die Charaktere sind oft trefflich angelegt (man sehe z. B. die Schilderung des Franz von Brienne im ersten und zweiten Akte des „Templer auf Cypern"), und die Handlung spannt und interessiert; aber der Kern des Ganzen, der dreifache Kern: Wollust, Religion und Grausamkeit, ist übelschmeckend und ungesund. Sein erstes größeres Werk, „Die Söhne des Thals", das wieder in zwei, je sechsaktige Teile zerfällt, behandelt den Untergang des Templerordens. Die Freimaurerei, welche, wie wir sahen, auch Schubert beschäftigte, welche schon in Goethes „Wilhelm Meister" eine Rolle spielte, und welche einen großen Teil von Werners Privatleben in Anspruch nahm, hat ihm augenscheinlich die Idee gegeben.

Die Einkapselung einer Form in eine andere, welche von Anfang an bei den Romantikern so beliebt war, hat hier den Charakter angenommen, daß man die Schalen beständig als Hüllen um ein Mysterium sieht, welches gesucht wird, das Mysterium der heimlichen Gesellschaft, in welches wir stets tiefer und tiefer eindringen, das aber gleichzeitig immer weiter zurückzuweichen scheint. Der Templerorden hat seine Geheimnisse, und wir wohnen der umständlichen Einweihung der Neophyten in diese bei. Da bewegen wir uns in unterirdischen Grüften mit kolossalen Skeletten, geheimnisvollen Büchern und Vorhängen, Schwertern und

[1] Hitzig, Lebens-Abriß Zacharias Werners, 1823. Schütz, Z. W., Biographie und Charakteristik, 1841.

Palmen ꝛc. Der Inhalt dieser Mysterien ist: „Aus Blut und Dunkel quillt Erlösung.“ Aber der Templerorden ist nur eine Tochterloge; die Mutterloge „Das Thal“, welche wir im zweiten Teile des Werkes kennen lernen, ist im Besitz aller höheren Mysterien und der höheren Macht. Ihr tiefstes Mysterium ist wiederum nur die rein negative Idee der Entsagung und Aufopferung. Verborgene Stimmen sprechen „in einem gesangähnlichen, hohlen Tone“:

Alles ist zum Sein erkoren,
Alles wird durch Tod geboren,
Und kein Saatkorn geht verloren.

Wer durch Blut und Nacht geschwommen,
Ist den Ängsten bald entnommen.
Blutiger, sei uns willkommen!

Um dem Leser eine Vorstellung davon zu geben, in welchem Grade die Mysterien hier zur Oper- und Ballett-Dekoration ausgebeutet werden, will ich bloß erwähnen, daß in der zwölften Szene des fünften Aktes, welche aus vierundsechzig Zeilen besteht, nur sechs Zeilen gesprochene Worte vorkommen, die übrigen aber Anweisungen für den Dekorateur und die Schauspieler in betreff „eines mit Rosen bedeckten hohen Grabhügels, an dessen vier Ecken die transparenten Bilder eines Engels, eines Löwen, Stieres und Adlers stehen“, in betreff der Trachten der Ältesten „des Thales“, von welchen einige in Goldstoff, andere in Silberstoff, andere feuerfarben, andere luftblau, andere wassergrau, andere blutfarben gekleidet sind, sodann Vorschriften über die Rauchfässer, Harfen, Glocken, Kronen und Dornenkronen, Kreuzesfahnen und „die kolossalische Bildsäule der Isis“ enthalten, welche in dem Stück eine Rolle spielen.

Der Templerorden ist in Verfall geraten. Die Mutterloge beschließt daher, ihn zu vernichten, und „das Thal“ verurteilt den Großmeister desselben, den wunderbar edlen und heldenmütigen Jakob Bernhard von Molay, zum Flammentode, obschon er ganz unschuldig am Verfall des Ordens ist, ja, denselben mit äußerster

Energie bekämpft hat. Der Erzbischof, welcher die Untersuchung wider ihn leitet, ist von der Ungerechtigkeit der Anklage überzeugt, liebt und bewundert den Ritter — aber er muß höheren Instruktionen gehorchen. Molay steht dem Scheiterhaufen so ruhig gegenüber, wie Paludan-Müllers Kalanus, er liebt den Tod, er betrachtet die Verbrennung nur als eine Läuterung. Alle um ihn her haben Mitleid mit ihm und flehen ihn an, sich dem Scheiterhaufen durch die Flucht zu entziehen, aber wie Kalanus widersteht er allen Aufforderungen.[1] Die Gefühle des Erzbischofs für ihn werden von den übrigen geteilt, so daß er von einer ganzen Schar sentimentaler Büttel umgeben ist, die ihn mit Bewunderung und Hochachtung braten. Sie sind weichherzige und grausame Kopfhänger, wie Werner selbst. Das widerlich Rührende haftet an allen Personen des Stückes. So sagt Molays alter Waffenbruder, da es ihm verwehrt ist, seinen Großmeister auf dem Richtplatz zu befreien, „gutmütig“:

Du böser Jakob du! — Pfui! sterben will er,
Verlassen seinen Waffenbruder! — Jakob!
Du mußt nicht sterben! hörst du?

Aber Molay stirbt, so schuldlos er auch ist. Es ist hier, wie bei Kleist, das christliche Mysterium, das ins Drama hinein spielt, und Molay wird von eben denjenigen, welche ihn verbrennen, wie ein zweiter Christus verehrt. Als er tot ist, ereignet sich in der Schlußszene folgendes Wunder: „Die Strahlen der Sonne vergolden den Hain. Über der Pforte der Thalshöhle erscheinen unter dem erleuchteten Namen „Jesus“ die Namen „Johannes“, „J. B. Molay“ und „Andreas“ in einer Reihe, gleichfalls transparent. Alle Kreuzesbrüder sinken auf die Kniee. Lange feierliche Pause, während deren man aus dem Inneren der Höhle, unter Begleitung von Harfen und Glockenklängen, die Alten des Thales, jedoch in

[1] Man vergleiche Paludan-Müllers „Adam Homo“, übersetzt von E. Klingenfeld mit einer Einleitung von Georg Brandes. Breslau, 1883.

dumpfen, unverständlichen Tönen, das Dreimal-Heilig! nach der gewöhnlichen Kirchenmelodie singen hört."

Das Martyrium ist Werners Spezialität. Todschlag mit Keulen, Schmoren in großen Kesseln, alle Leidensstufen der Folterbank sind sein Gebiet. Er schwelgt in diesen Qualen, ganz wie Görres, dessen Wollust man gleichsam empfindet, wenn er im ersten Teile seiner „Christlichen Mystik" von der Mystik des Martyriums spricht: „Hier werden die Schlachtopfer auf die Folterbank gelegt, auf die Räder gespannt und all' ihre Glieder mit Schrauben aus den Gelenken gerenkt, . . . während die Liktoren ihre Seiten mit Fackeln versengen oder sie mit Eisenkrallen durchfurchen. Ketten werden ihnen dann oft um den Leib geschnürt, um ihnen die Rippen zu zerbrechen, mit spitzen Rohren werden Gesicht und Augen durchstochen; der Mund wird mit Faustschlägen zermalmt, während Nägel des kaum mehr Atmenden Füße durchboren, und glühende Erzstangen, auf die weichen Stellen gelegt, sich tief einbrennen ꝛc ꝛc." In Werners Trauerspiel „Attila", das er mit Beziehung auf Napoleon schrieb, den er als Vorläufer des Attila betrachtete, wird ein junger Mann, den Attila liebt, des Meineids angeklagt und gesteht sein Verbrechen. Attila umarmt ihn unter heißen Thränen und läßt ihn dann von Pferden zerreißen. Attila wird überhaupt als der weichmütigste Schwärmer geschildert. Die zerreißungswütige Empfindsamkeit, die schwärmerische Bestialität ist romantische Leidenschaft. Dem Attila steht der Papst Leo gegenüber, eine Gestalt, welche gleichfalls der Görresschen „Mystik" entsprungen zu sein scheint, insonderheit dem Kapitel, das von dem ekstatischen Schweben in verschiedener Höhe handelt. Denn während er in dem Drama ein Gebet spricht, hebt er sich beständig mehr und mehr in die Höhe, bis er zuletzt schwebend auf den Fußspitzen steht. Er sympathisiert im übrigen mit Attila und wirkt elektrisch auf ihn ein.

In Werners „Martin Luther, oder die Weihe der Kraft" wird das Mysterium der religiösen Weihe, man könnte sagen der Ordi-

nation, behandelt. Das Stück eröffnet bezeichnungsvoll mit dem Auf- und Niedersteigen Hardenbergscher Bergleute in einem Bergwerke. Luther ist hier mehr wie ein katholischer Heiliger, als wie der protestantische Reformator geschildert. Die Gestalt der Katharina von Bora ist zur Höhe einer Heiligen aufgebauscht. Beide werden das Stück hindurch von einem Engel begleitet, Luther von dem Knaben Theobald, welcher in Wirklichkeit die Kunst als Seraph ist, Katharina von dem Mädchen Therese, welche der Glaube als Cherub ist. Wenige Jahre, nachdem Werner die Reformation solchermaßen verherrlicht hatte, wechselte er seinen Glauben und schrieb das Gedicht „Die Weihe der Unkraft", in welchem er dies Drama in Ausdrücken wie den folgenden zurücknahm:

Durch dies Gaukelblendwerk sprach ich der Wahrheit Hohn.

In Werners letzter Tragödie, „Die Mutter der Makkabäer", behandelt er einen Stoff, der wie geschaffen war, den Folterqualen aller Märtyrerlegenden Raum zu geben, und der eine Überfülle an körperlichen Martern und heiligen Ekstasen darbot. Die Söhne der Makkabäerin Salome sollen von den Opferspeisen des Zeus kosten oder auf die schrecklichste Weise hingerichtet werden. Das komische Motiv, daß es als eine Frage über Leben oder Tod betrachtet wird, ob Kinder von irgend einer Speise kosten oder nicht, ist hier mit dem höchsten Pathos behandelt. Salome fordert in verzückter Ekstase ihre Kinder, eines nach dem anderen, auf, sich spießen, schinden, verbrennen zu lassen u. s. f. Antiochus bewundert Salome höchlich, ja, dieser empfindsame Oberhenker wirft sich sogar vor ihr auf die Kniee mit den Worten:

Du bist kein irdisch Weib! — Solch Opfer spendet
Kein menschlich Wesen! — Segne mich, du, vom Olymp gesendet!

Und Salome ist selbst gefühlvoll genug, ihn zu segnen. Ihrem Sohne Benoni werden, nachdem er ebenfalls seinen Mörder gesegnet hat, die Hände und Füße abgehauen, und darauf wird er in Öl gesotten. Sodann hört man zwei laute Axthiebe: es sind Abirs

Füße, die abgehackt werden. Juda wird gemartert, und so geht es weiter. Antiochus, der barbarische König, und Werner, der ebenso barbarische Dichter, lassen den Kindern Glied für Glied zerknacken und dann ihnen die Glieder abreißen. Er erspart uns kein einziges Gelenk. Während alledem empfindet die Mutter, welche alles mit ansehen muß, nur die höchste Wollust der Märtyrerlust, und als Antiochus sich jetzt zum zweiten Male in seiner wahnwitzigen Sentimentalität „tief bewegt" mit den Worten vor ihr verneigt:

Willst, große Niobe, du dich von mir im Zorne trennen?

da legt sie die rechte Hand auf sein Haupt und spricht „sehr feierlich":

Ich weiß, daß mein Erlöser lebt! — Lern' sterbend Ihn erkennen!

Zuletzt öffnet sich der Hintergrund: man erblickt die Marterinstrumente und den kolossalen Kessel mit siedendem Öl, in welchem Benoni liegt; seine Gattin starrt gebeugten Hauptes in den Kessel hinab. Daneben ein brennender Scheiterhaufen. Salomes Geist erscheint über den Flammen und löscht das Feuer.

Man stelle sich vor, daß es eine Zeit gab, wo dergleichen für Poesie galt. Goethe nahm sich Werners stets mit Wärme an und führte mehrere seine Stücke auf der Hofbühne zu Weimar auf. Er schrieb 1808 über ihn an Jacobi: „Es kommt mir, einem alten Heiden, ganz wunderlich vor, das Kreuz auf meinem eigenen Grund und Boden aufgepflanzt zu sehen, und Christi Blut und Wunden poetisch predigen zu hören, ohne daß es mir gerade zuwider ist. Wir sind dieses doch dem höheren Standpunkt schuldig, auf den uns die Philosophie gehoben hat. Wir haben das Ideelle schätzen gelernt, es mag sich auch in den wunderlichsten Formen darstellen."

Ich bezweifle, daß irgend jemand heutzutage geneigt sein würde, ein so mildes und tolerantes Urteil zu fällen. Ich meine, uns Jetztlebenden ist dergleichen durchaus zuwider. Denn wir haben gesehen, wohin es führt. Wir haben gesehen, daß diese „christliche Poesie" wesentlich mitwirkte zur Herbeiführung der schlimmsten

geistigen Reaktion, welche die neuere Zeit gekannt hat. Man spielte solange mit den „läuternden Flammen", bis man sie selbst zu verherrlichen begann. Es ist nur ein geringer Sprung von Werner zu Görres, der mit Leidenschaft Teufelaustreibung und Hexenprozesse verficht, und es ist ein noch geringerer Sprung von Görres zu Joseph de Maistre, der sich folgendermaßen ausspricht: „In manchem gut regierten europäischen Lande sagt man von dem, welcher Feuer an ein bewohntes Haus legt und bei dieser Gelegenheit selbst verbrennt: ‚Das hat er wohl verdient.' Glaubt man, daß ein Mensch, der sich verschiedener theoretischer und praktischer (d. h. religiöser) Ruchlosigkeiten schuldig gemacht, weniger verdiene, verbrannt zu werden? — Wenn man bedenkt, daß das Inquisitionstribunal sicherlich die französische Revolution hätte verhindern können, so weiß man nicht recht, ob der Souverän, der ohne weiteres sich selbst einer solchen Waffe begäbe, nicht der Menschheit einen unheilschwangeren Schlag versetzen würde."

So gewiß Ruge recht hat, wenn er das Christentum, das sich nicht in Humanismus auflösen läßt, Romantik nennt, so gewiß ist Joseph de Maistre ein echter Romantiker.

Die Geschichte der Romantik bestätigt die Definition, welche Ruge seiner Zeit in dem berühmten Manifeste der „Hallischen Jahrbücher" gab: „Ein Romantiker ist ein Schriftsteller, der mit den Mitteln unserer Bildung der Epoche der Aufklärung und der Revolution entgegentritt, und das Prinzip der in sich befriedigten Humanität auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der Moral und der Politik verwirft und bekämpft."

XVI.

In ihrer ersten Periode war die Romantik absolut unpolitisch; sie verherrlicht, wie bei Novalis, das Bestehende und verhält sich der Königs- und Priestermacht gegenüber unterthänig. In ihrer Poesie ist sie durchgehends politisch farblos.

Tiecks satirische Lustspiele z. B. haben in ihrer äußeren Form einen aristophanischen Zuschnitt. Aber worauf läuft ihre Satire hinaus? Niemals ist sie gegen eine politische Persönlichkeit oder Richtung gewandt. In der Kürze kann man antworten, daß diese Lustspiele gegen die Aufklärung polemisieren. Was war aber die Aufklärung, oder genauer, was verstand Tieck unter diesem Worte? Köpke, sein Biograph, giebt uns darüber Auskunft. Damals, sagt er, waren die meisten angesehenen und namhaften Männer Berlins, welche bisher die öffentliche Meinung geleitet hatten, in den Zeiten Friedrichs des Großen gebildet. Die Ansichten, welche in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die herrschenden waren, hatten sie in sich aufgenommen, sie waren bei ihnen in Fleisch und Blut übergegangen. Es waren moralische, pflichttreue Männer in allen Fächern des Wissens und der Verwaltung, die mit ernstem und hingebendem Amtseifer und oft mit eiserner Kraft arbeiteten. Mochten sie Mitglieder der Regierung, Theologen, Schulmänner, Kritiker, Populärphilosophen oder Dichter sein, sie gingen darauf aus, Religion und Wissenschaft nützlich zu machen und durch äußere Maßregeln die Menschheit zu erziehen. Da es ihnen zuerst und zu-

vörderst darauf ankommen mußte, zu populariſieren, gelangten ſie notwendigerweiſe dazu, den Stoff zu verflachen und breit zu treten; da ſie das allgemein verſtändliche ſuchten, widerfuhr es ihnen oft, Hohes und Niedriges in einer durchſchnittlichen Mittelmäßigkeit zu nivellieren. Ein gewiſſer untadelhafter bürgerlicher Wandel wurde ihr moraliſches Ideal, das im Vergleich mit der alten Glaubensinnigkeit gering und flach erſchien. Sie beriefen ſich durchſchnittlich auf Leſſing als ihre große Autorität und meinten, die Überlieferungen ſeiner Thätigkeit für ſich zu haben. Man begreift leicht, daß ſie ſich polemiſch wider Goethe wandten, wie Leſſing ſelbſt es gethan hatte, und daß ſie überhaupt eine ſehr beſchränkte Anſicht von der Bedeutung uud dem Werte der Phantaſie haben mußten. Für ſie war dieſelbe der Sklave der äußeren Nützlichkeit, nnd hatte nur Wert als Organ der Moral.

Den Spott über dieſe moraliſche Tendenz des Publikums findet man überall bei Tieck. So z. B. im „Geſtiefelten Kater". Hinze, der Kater, geht in wehmütigen Gedanken umher. Er beginnt ein Jägerlied zu ſingen, eine Nachtigall ſchlägt im benachbarten Buſche. „Sie ſingt trefflich, die Sängerin der Haine — wie delikat muß ſie erſt ſchmecken! — Die Großen der Erde ſind doch darin recht glücklich, daß ſie Nachtigallen und Lerchen eſſen können, ſo viel ſie nur wollen, wir armen gemeinen Leute müſſen uns mit dem Geſange zufrieden ſtellen, mit der ſchönen Natur, mit der unbegreiflich ſüßen Harmonie. — Es iſt fatal, daß ich nichts kann ſingen hören, ohne Luſt zu kriegen, es zu freſſen." Das Parterre beginnt zu trommeln, der unedle Gedankengang des Katers empört die biederen Zuſchauer. Hinze läßt alſo die Nachtigall zufrieden, aber als ein Kaninchen bald darauf vorüberhüpft, fängt er es geſchwind und ſteckt es in ſeinen Sack. Es iſt ſeine Abſicht, dasſelbe dem Könige zu ſchenken, um deſſen Herz ſeinem Herrn zuzuwenden. Er ſagt: „Dies Wilpret iſt eine Art von Geſchwiſterkind mit mir; ja, das iſt der Lauf der heutigen Welt, Verwandte gegen Verwandte, Bruder gegen Bruder!"

Inzwischen bekommt er Lust, das Kaninchen selbst zu verzehren, aber er bezwingt sich und ruft aus: „Pfui! schäme dich, Hinz! — Ist es nicht die Pflicht des Edlen, sich und seine Neigungen dem Glück seiner Mitgeschöpfe aufzuopfern? Dies ist der Endzweck, zu welchem wir geschaffen worden, und wer das nicht kann — o, ihm wäre besser, daß seine Mutter ihn nie geboren hätte!“ — Er will abgehen, aber man klatscht heftig und ruft allgemein da capo, er muß die letzte schöne Stelle noch einmal hersagen, dann verneigt er sich ehrerbietig und geht mit dem Kaninchen ab. Die Zuschauer sind im siebenten Himmel vor Entzücken, wie bei einer Tirade von Iffland.

Gleicher litterarischer Natur ist die Satire in Tiecks „Däumchen“. Sie ist wider die antike Geistesrichtung in der Litteratur, besonders wider Goethe gerichtet. Man begreift, daß ein Stoff wie der Däumling, zum teil in den heroischen Versmaßen der griechischen Tragödie behandelt, mancherlei Putziges haben muß. Alle Züge aus dem Volksmärchen des Mittelalters werden in die Beleuchtung des antiken Stiles gestellt. So heißt es z. B. von den Siebenmeilenstiefeln: „Glauben Sie mir, diesen Stiefeln seh' ichs an, daß sie noch aus der alten Griechenzeit zu uns herübergekommen sind; nein, nein, solche Arbeit macht kein Moderner, so sicher, edel, einfach im Zuschnitt, solche Stiche! ei, das ist ein Werk von Phidias, das laß ich mir nicht nehmen. Sehen Sie nur einmal, wenn ich den einen so hinstelle, wie ganz erhaben, plastisch, in stiller Größe, kein Überfluß, kein Schnörkel, kein gotisches Beiwesen, nichts von jener romantischen Vermischung unserer Tage, wo Sohle, Leder, Klappen, Falten, Püschel, Wichse, alles dazu beitragen muß, um Mannigfaltigkeit, Glanz, ein blendendes Wesen hervorzubringen, das nichts Ideales hat; das Leder soll glänzen, die Sohle soll knarren, elendes Reimwesen, diese Konsonanz beim Auftritt; nichts davon wußten jene Alten, nichts.“ Man merkt den parodistischen Gebrauch Goethescher Lieblingsausdrücke in dieser pomphaften Beschreibung.

Am trefflichsten und witzigsten verteidigt sich Tieck gegen die Beschuldigung übertriebener Empfindsamkeit. Diejenigen, welche Prosper Mérimée bewundern, können die Satire als gegen sie selbst gerichtet betrachten. Tieck rächt sich an seinen Kritikern, indem er ihre Einwürfe dem Menschenfresser Leidgast in den Mund legt, welcher eben nach Hause gekommen ist, Menschenfleisch gewittert hat und nun beschließt, Däumchen und all seine Geschwister am nächsten Morgen zu verspeisen. Vorläufig sollen sie in die Bodenkammer hinaufgebracht werden. „Wenn nur Ihre drei Kleinen nicht aufwachen!" wird eingewandt. „Weshalb?" — „Dann sind die fremden Kinder wahrlich nicht sicher, denn die ihrigen sind auf Menschenfleisch so gestellt, daß sie mir neulich sogar das Blut haben aussaugen wollen." — „Ists möglich? den Verstand, die Bildung hätte ich ihnen nimmermehr zugetraut." Seine Frau weint. „Weib, laß mir die Empfindsamkeit! Ich kann die weichliche Erziehung nicht ausstehen; alle diese Vorurteile, Aberglauben und Schwärmerei habe ich ihnen nie gestattet; echte derbe Natur, die ist meine Sache."

In wie vielerlei Richtungen sich nun auch diese Satire bewegt, so ist sie doch in allen Richtungen rein litterarisch. Niemals tritt sie aus der Litteratur heraus und in das Gebiet des Lebens hinein. Iffland und Kotzebue, der antike Kothurnstil und die spießbürgerlich bornierte Kritik, der Text der „Zauberflöte" und Nicolais Reisebeschreibungen, die akademische Pedanterie und die Litteraturzeitung, das sind die stehenden Sündenböcke. Hin und wieder einmal erscheint es notwendig, um die Aufklärung und ihre Attribute zu treffen, einen Schritt weiter zu gehen. So stellt der König im „Gestiefelten Kater", welcher den Hofgelehrten auf gleiche Stufe mit dem Hofnarren setzt, der für Soldaten- und Gamaschentum lebt, der sich daran ergötzt, die großen Zahlen der Astronomie herplappern zu hören, und welcher seine Gunst für ein wohlschmeckendes Kaninchen verschenkt, die Königsmacht sicherlich nicht

in das günstigste Licht. Aber das ist halb zufällig geschehen. Wenn das Gesetz in diesem Stücke „Popanz" heißt und „Popanz" als Maus in ein Mauseloch kriechen muß und vom Kater gefressen wird, und wenn Hinze gleich darauf ausruft: „Freiheit und Gleichheit! Nun wird ja wohl der Tiers état zur Regierung kommen!" so ist das ein echtes Beispiel des eigentlichen romantischen Geschwätzes, vollständig bedeutungslos, Schläge ins Wasser um nichts und wieder nichts. — Nur in einem einzigen Stücke aus Tiecks Jugendzeit, in „Hanswurst als Emigrant", findet sich eine wirkliche politische Satire; denn Hanswurst, der in Ermangelung eines Reitpferdes auf dem Rücken seines Dieners reiten muß, ist hier kein anderer, als der Prinz von Artois, dessen bettelstolzes Emigrantentum gegeißelt wird. Aber dies Stück ist bei Tiecks Lebzeiten nicht gedruckt worden.

Man versteht daher leicht, daß Kotzebues Versuche, auf politischem Wege Tieck zu schaden, mißlingen mußten. Als Kotzebue im Jahre 1802 Zutritt am preußischen Hofe erlangt hatte, suchte er sich an seinem Gegner Tieck dadurch zu rächen, daß er dem König die Paradeszene aus dem „Zerbino" mit allerlei boshaften Andeutungen vorlas. Aber der König überhörte dieselben, und das ganze blieb ohne Folgen. Tieck ist sehr stolz und glücklich darüber, seine vollständige Unschuld beweisen zu können: das Stück sei schon 1796 unter ganz anderen Verhältnissen geschrieben und beziehe sich lediglich auf Jugendeindrücke. Und er hat Recht stolz zu sein, insofern persönliche, pasquillartige Satire außerhalb des Horizontes der Dichtkunst liegt. Allein hiervon abgesehen, macht diese Anekdote fast einen tragikomischen Eindruck. Der Himmel weiß, diese Poesie war ungefährlich. Der Himmel weiß, es war keine Ursache für irgend einen König oder irgend eine Regierung in der Welt vorhanden, sich im geringsten um ihre satirischen Ausfälle zu bekümmern. Schade nur, daß die beste satirische Poesie nicht diejenige ist, welche alle ungeschoren läßt. Aristophanes' Lustspiele, mit

welchen man so gerne die Lustspiele Tiecks hat vergleichen wollen, waren bedeutend minder ungefährlich und unschädlich; satirische Werke, wie Molières „Tartüffe" oder Beaumarchais' „Figaro", haben die Eigentümlichkeit, daß sie nicht im Monde spielen, und daß sie gegen anderes polemisieren, als gegen die schlechten Poeten und die moralisierende Poesie, wie dies die Romantiker beliebten.

Die Romantik war denn auch weit davon entfernt, sich jeder Berührung mit der Gesellschaft und der Politik auf die Dauer entziehen zu können.

Das Jahr 1806 war das kritische Jahr für Preußen und ganz Deutschland.[1] Das Land war völlig in der Gewalt des fremden Eroberers. Aber deshalb nehmen auch alle geistigen Reformbestrebungen von diesem Jahre ihren Ausgangspunkt. Man war so tief ins Unglück hineingeraten, daß ein energisches Emporstreben unumgänglich nötig geworden war. Der unermüdliche und geniale Freiherr vom und zum Stein begann die Reorganisation des preußischen Staatslebens, Scharnhorst bildete das Militärwesen um, ja selbst auf die Universitätsbildung und die studierende Jugend warf man einen prüfenden Blick und berief 1807 Fichte nach Berlin. Diese Berufung war in mehrfacher Hinsicht merkwürdig. Durch dieselbe wollte man zeigen, daß ein neuer und anderer Geist von jetzt an herrschen solle. Als Fichte 1792 sein erstes Werk, „Versuch einer Kritik aller Offenbarung", verfaßte, wagte er es nur anonym drucken zu lassen. Als er später seine Schrift „Zurückforderung der Denkfreiheit" veröffentlichte, wagte er nicht einmal die Stadt anzugeben, in welcher das Buch gedruckt worden war; es erschien in Heliopolis, ebenfalls anonym. Als er endlich in Jena angestellt worden war, mußte er auf Grund einer Anklage wegen Atheismus seinen Abschied nehmen. Jetzt, in der Zeit tiefsten Niederganges, sattelte man plötzlich um und wandte sich an ihn, um die Begeisterung der

[1] A. Ruge, Gesammelte Werke Zweiter Band. S. 60 ff.

Jugend wachzurufen. Man weiß, daß er durch seine „Reden an die deutsche Nation" alle Erwartungen übertraf. Es zeigte sich, daß es keine üble Berechnung gewesen war, dem verfolgten Denker die deutsche Fahne in die Hand zu geben. Während die französischen Bajonette vor dem Fenster blinkten und die französischen Trommeln den Klang seiner Worte übertäubten, hielt er an der Berliner Universität jene berühmten Reden, welche für Deutschland Reveille schlugen und die französischen Bajonette in die Flucht trieben; denn von diesen Reden datiert der Umschlag in der Stimmung der Nation. In diesen Reden wurde die Fichtesche Philosophie zur Begeisterung, zur Poesie, und was Wunder, wenn diese Poesie bald zu einer Fackel ward, an welcher sich viele andere poetische Fackeln, wie die von Arndt, Körner und Schenkendorf, entzündeten! Der lange vorbereitete Befreiungskrieg brach 1813 aus und endete, nach wechselnden Erfolgen, damit, daß Deutschland sich ganz und voll wiedergegeben ward. Napoleons Macht war gebrochen. Das deutsche Volk hatte die Revolution an demjenigen gerächt, der ihre Sache verraten. Insofern verdienen diese Kriege mit Recht den Namen der „Freiheitskriege". Aber bald sollte es sich selbst dem minder Einsichtsvollen zeigen, daß diese Kriege, wie Janus, ein doppeltes Gesicht hatten. Die Freiheitskriege waren die Erhebung gegen eine furchtbare Tyrannei, aber gegen eine Tyrannei, welche die Ideen der Revolution repräsentierte. Es war ein Kampf für Herd und Haus, aber auf Befehl der alten Dynastien. Man hatte die revolutionäre Tyrannei zu Gunsten des reaktionären Fürstenwesens bekämpft. Aber die Begeisterung, mit welcher man gekämpft hatte, enthielt zwei höchst verschiedene Elemente, die wohl im ersten Augenblicke so innig vermischt scheinen konnten, daß man nicht darauf verfiel, sie voneinander zu trennen, die aber nur allzubald ihren durchaus entgegengesetzten Charakter verrieten. Auf der einen Seite die Erbitterung des einen Volkes gegen das andere, das Nationalvorurteil, welches mit dem Nationalgefühle

verwachsen ist, die Bewunderung für alles Deutsche, der Haß gegen alles Französische. Auf der anderen Seite die Begeisterung für die Freiheit, das Verlangen nach Unabhängigkeit, der Kampf nicht nur in Deutschlands, sondern in der Menschheit Namen für diese großen, allgemein menschlichen Güter.

Schon in Fichtes Reden läßt sich diese doppelte Richtung bemerken. Er hatte gesagt, nur ein Volk, das ein Urvolk sei und die Tiefen seines eigenen Geistes, seine eigene Sprache, d. h. sich selber verstehe, könne frei und ein Befreier der Welt sein, und — fügte er hinzu — „dies Volk sind die Deutschen". In diesen Worten schlummerte das nationale Selbstbewußtsein der Deutschen. Bald begann das ausgestreute Saatkorn zu keimen und zu wachsen. Die frische und helle, jugendliche und gesunde Freiheitsbegeisterung empfing ihren Ausdruck in Theodor Körners kampfesfreudiger Lyrik. Es waren Schillersche Saiten, die hier angeschlagen wurden, und es war der lebendige Genius der neuen Zeit, welcher in ihren Klängen alle Herzen ergriff. Bei einer anderen Gruppe von Dichtern entwickelte sich die Vaterlandsbegeisterung zur Schwärmerei für die entschwundene Herrlichkeit des deutschen Reiches, d. h. für das mittelalterliche Deutschland. Man begann die Herrlichkeit der Vorzeit zu besingen. Uhland klagte wehmütig von den Tagen, wo

Die hohen adligen Gestalten
Am Rheinstrom auf und nieder wallten,

und erinnerte sich mit schmachtender Melancholie der Zeit, wo die Raubritter von ihren Burgen aus Stadt und Land beherrschten. Schenkendorf sang Hymnen auf die alten Domkirchen, wühlte mit heiligem Schauer in den Helden- und Rittergebeinen der Kapellen, und schrieb ein Gedicht zur Erinnerung an den tausendjährigen Todestag Karls des Großen („Am 28. Jänner 1814").

Neben Fichte wirkte Ernst Moritz Arndt, Deutschlands Grundtvig, jedoch ein Grundtvig von freierer Gesinnung und minder

theologisch gefärbt, als der dänische. Bei Arndt wurde der Frankenhaß zu einem ihn ausschließlich beherrschenden Gedanken. Sein „Geist der Zeit", dessen erster Teil 1806 erschien, war von mächtigstem Einfluß. Während er seine männlichen und kräftigen Vaterlandslieder schrieb, griff er die französische Sprache und die französischen Moden an, ja, er versuchte sogar, eine allgemeine deutsche Nationaltracht einzuführen. Zu gleicher Zeit war der „Turnvater" Jahn bemüht, durch Einführung der Leibesübungen die deutsche Jugend zur Wehrhaftigkeit zu erziehen. Auf der Hasenhaide bei Berlin begann er 1811 mit den gymnastischen Übungen, welchen er den Namen „Turnen" gab. Schon vorher war er nach Arndts Vorgang mit Schriften an die Öffentlichkeit getreten, die in einem affektierten Kraftstile auf das Nationalgefühl einzuwirken sich zur Aufgabe gestellt hatten. So kamen die altdeutsche Mythologie und die altdeutschen Heldenthaten, Hermann und die Gründe des Teutoburgerwaldes, Wodan und die Druiden, die heiligen Eichen und die göttliche urdeutsche Derbheit und Grobheit mit ungekämmtem Haar und zwei riesigen Fäusten um den Keulenschaft, zu Ehren. Die ungehobelten Sitten sollten für die deutsche Sittlichkeit bürgen.

Die aus den Jahnschen Turnerkreisen hervorgegangenen Studenten schlossen sich später in erster Linie der in Jena (1815) gegründeten allgemeinen Burschenschaft an, deren romantische Geistesrichtung aber jedes erfolgreiche Wirken im Dienste der Freiheit unmöglich machte.

Es dauerte nicht lange, bis all diese patriotischen Ideen und Bestrebungen vom Geiste der Reaktion in Beschlag genommen waren. Nicht die Freiheit, welche es zu erobern galt, sondern eine längst entschwundene Vorzeit wurde Gegenstand der Verehrung. Man begann die deutsche Geschichte mit einem Eifer wie niemals zuvor zu studieren, mit der besonderen Neigung, das spezifisch Deutsche herauszufinden. Man begann, mit den

Brüdern Grimm an der Spitze, die deutsche Sprache historisch und grammatisch zu durchforschen, und verliebte sich dabei unwillkürlich krankhaft in die Vorzeit und ihre Naivetät. So glänzende Resultate diese Studien auch der Wissenschaft gebracht haben, so gewiß ist es, daß sie die schlimmsten Freiheitsfeinde unter ihren Pflegern erweckten, Männer, welche überall für die Vergangenheit wider die Gegenwart Partei nahmen.

Zur patriotischen Schwärmerei kam die religiöse hinzu. Der Frivolität der Franzosen hatte man die spezifisch germanische Sittlichkeit gegenüber gestellt, der Freidenkerei der Franzosen stellte man das spezifisch germanische Christentum gegenüber. Da die Religion des Feindes die der Menschheit, der menschliche Geist in seiner Klarheit und Freiheit war, so wurde die Nationalreligion das Christentum, der christliche Geist in seiner Dunkelheit und seinem Zwange. Man glaubte so religiöser zu werden, während man es weniger ward. Denn — und das ist eine stehende Wahrheit, eine Formel, welche für alle Zeiten und Länder gilt — da wahre Religion Begeisterung für den lebendigen Geist und Gedanken der Gegenwart heißt, den die Menge nicht begreift, so wird derjenige, welcher vom lebendigen Geiste der Zeit erfüllt ist, irreligiös scheinen, aber religiös sein, derjenige dagegen, welcher von dem Geist oder Glauben einer vergangenen, abgestorbenen Zeit erfüllt ist, in hohem Grade irreligiös sein, aber religiös scheinen und genannt werden.

Die unmündigen Geister der Freiheitskriege blieben in der Romantik stecken. Man irrt, wenn man glaubt, es sei Freiheitsbegeisterung gewesen, die Sand veranlaßte, Kotzebue zu ermorden; Moralität nnd Patriotismus waren es, die dem jungen bornierten Studenten die Mordwaffe gegen den leichtfertigen Staatsrat in die Hand drückten, welcher im Dienste des russischen Staates den Idealen der Burschenschafter entgegen wirkte. Es befanden sich Jesuiten unter Sands intimsten Freunden. Es ist auch nicht ohne

Bedeutung, daß die Männer, die wie Arndt und Görres damals für Freiheitshelden galten, nachher sich in ganz freiheitsfeindlicher Weise äußerten: Arndt, welcher später mit Erbitterung den von ihm so genannten Industrialismus angriff, d. h. die Industrie der modernen Zeit im Gegensatze zu den alten Zünften, welcher gegen die Maschinen und den Dampf eiferte, der die Füße ihres Rechtes [zu gehen], die Tapferkeit ihrer Arbeit, Berg und Thal ihrer Bedeutung beraube, und welcher für Abschließung des Adelsstandes mit einem „goldenen Buche", sowie für Stammgüter und Majorate als die einzige Wehr gegen die Auflösung alles Festen in der Gesellschaft und gegen die Überschwemmung mit Proletariat und Pöbel kämpfte — Görres ferner, welcher damals noch einige Reminiszenzen aus der Zeit bewahrt hatte, wo er „Das rote Blatt" redigierte, aber welcher als Verfasser der „Christlichen Mystik" und in einer so wilden Reaktion endete, daß er sogar gegen den reaktionären Pietismus in Preußen als nicht weit genug gehend auftrat, und Leo nötigte, das Wort wider ihn zu ergreifen.

Einen ganz eigentümlichen Ausdruck erhielt in der Poesie die aus den Freiheitskriegen entsprungene christlich-germanische Reaktion durch die Romane des Barons de la Motte Fouqué, der als Kavallerie-Offizier die Freiheitskriege mitgemacht hatte. Fouqué ist der großen Lesewelt besonders durch seine anmutige kleine Erzählung „Undine" bekannt, unstreitig nächst Tiecks „Die Elfen-Märchen", und vielleicht mehr noch als diese, das Werk, in welchem die romantische Naturpoesie ihren schönsten und reichsten Inhalt zu Tage gefördert hat. Undine ist die einzige wirklich lebensvolle und anschauliche Gestalt, welche Fouqué erschaffen hat. Die Ursache, weshalb sie ihm gelang, war vermutlich der Umstand, daß er sich hier die Aufgabe stellte, ein Wesen zu schildern, das nur zur Hälfte Mensch, zur Hälfte aber Naturelement, Welle, Schaum, kühle Frische des Wassers und wilde Bewegung, ein Wesen, wie es heißt, ohne Seele ist; denn so lange Undine sich noch nicht dem Ritter ergeben hat, steht sie noch in

magischem Bunde mit dem unruhigen, seelenlosen Meere. Sie ist es, welche den Schaum desselben gegen das Fenster spritzt, und welche es so lange steigen läßt, bis die Halbinsel zu einer Insel wird und der Ritter ein Gefangener in der Fischerhütte ist. Fouqué, welcher Dichter war, ohne Psychолog zu sein, fand in diesem Naturwesen, das eins der Elemente repräsentierte und deshalb selbst nur aus einem einzigen Lebenselemente bestand, einen Gegenstand, welchem seine Phantasie völlig gewachsen war. (Andersen hat später „Undine" als Vorbild für „Die kleine Seejungfer" benutzt.) Nach der Hochzeitsnacht erhält Undine eine Seele und wird jetzt in den Typus der gehorsamen, sanften und gefühlvollen deutschen Hausfrau verwandelt. Die Härte des Ritters gegen sie bringt ihr den Tod, nachdem sie erst in ihrer unendlichen Gutherzigkeit den Brunnen im Hofe mit einem ungeheuren Steine hat zudecken lassen, um ihrem Oheim, dem Wassergeiste Kühleborn, den einzigen Weg zu verschließen, auf welchem er ins Schloß hinaufsteigen und sie an dem Ritter rächen könnte. Als dieser, trotz aller Warnungen, ihr die Treue bricht, und als seine Braut in ihrem Übermute den Stein vom Brunnen abheben läßt, wird Undine vom Schicksal gezwungen, durch denselben hinauf zu schweben und ihm in einem Kusse den Tod zu bringen. Obschon dieser Stoff echt mittelalterlich, dem Paracelsus entnommen ist, welcher in seiner Theorie von den Elementargeistern den alten Volksglauben als Grundlage benutzt hat, und obschon die Ausführung im einzelnen an manchen Stellen frömmelnd und süßlich ist, hat die Dichtung doch zu ihrem eigenen Besten einen frischen heidnischen Anstrich. Die Originalität Undinens liegt in ihrem heidnischen Naturell, wie dasselbe sich vor der Taufe äußert, und echt griechisch ist der Gedanke, daß nicht das Knochengerüpp mit der Sense den Sterbenden holt, sondern daß der Naturgeist ihm in einem liebevollen Kusse den Tod bringt.

Aber während Fouqué alles, was in seinem Geiste ursprüng-

ich und genial war, in dies kleine Märchen legte, begann er zugleich unter dem Eindruck des nationalen Aufschwunges jene lange Reihe von Ritterromanen, welche 1815 mit dem „Zauberring" eingeleitet ward. Dies Buch wurde ein Evangelium für die romantische Reaktion. Der Adel und die Junker spiegelten sich in diesen alten Harnischen und Schilden und ergötzten ihr Auge an deren Anblick. Es war kein wirkliches Geschichtsgemälde, das hier lentrollt wurde. Die Ritterzeit, welche diese Bücher schildern, ist ein durchaus phantastisches Zeitalter, in welchem edle hochgeborene Männer mit Silberhelmen mit und ohne Federbusch, oder mit Eisenhelmen mit vergoldeten Adlerflügeln, bald mit aufgeschlagenem, bald mit herabgelassenem Visier, in blinkende Silberharnische oder in matte, mit Gold ausgelegte Harnische gekleidet, auf feurigen, bald zierlich, bald derb gebauten Rossen von allen Rassen und Farben dahin sprengen, ihre Lanzen gegeneinander zersplittern, aber wie Erzkolosse im Sattel festsitzen oder, wenn sie zur Erde stürzen, sich blitzschnell wieder erheben und ein zweischneidiges Schlachtschwert ziehen. Die Ritter sind stolz und tapfer, die treuen Knappen gehen für ihre Herren in den Tod, die schlanken Fräulein erteilen den Kampfpreis bei den Turnieren und lieben die Ritter „minniglich". Alles geht nach dem Gesetzbuche der Ehre, ja nach diesem oder jenem bestimmten Paragraphen im Gesetzbuche der Ehre zu.

Alles ist konventionell. Zuerst und vor allem der süßliche, schmachtende Stil, welcher diese hochadelige Welt verherrlichen soll. Nur Beispiele können eine Vorstellung davon geben. Bertha sitzt an einer Aue, und ihr Bild spiegelt sich im Wasser. „Bertha errötete so hell, daß es im Wasser aussah, als habe sich ein Sternlein daran entzündet." — „Sie sangen so schön und freudig [ein Morgenlied], daß es war, als wolle die Sonne vor dem heiter sehnenden Liede noch einmal im funkelnden Spätrot wieder aufgehen." Verschönernde Beiwörter werden überall eingefügt: „Den beiden jungen Leuten brannte das Herz vor anmutiger Neugier."

„Aus den Augen des alten Ritters quollen zwei große krystallhelle Tropfen hervor.“ Das außerordentlichste Gewicht wird, wie in den Ingemannschen Romanen, auf die Beschreibung der prachtvollen ritterlichen Gewänder und Schmucksachen gelegt. „Er war hübsch anzusehen in seinem Harnisch vom tiefblauesten Stahle, mit reichen güldenen Zieraten prächtig eingefaßt und überblitzt, mit seinem schwarzbraunen Haar und zierlich gestutzten Knebelbart, unter welchem der frische Mund anmutig hervorlächelte und zwei Reihen perlenweiser Zähne blicken ließ.“ Eine adelige Dame erzählt ihr unglückliches Schicksal und findet Zeit, Beschreibungen wie diese einzuflechten: „Ich ging betrübt in mein Gemach, ohne von den Spielen etwas hören zu wollen, für welche mich die anderen adeligen Jungfrauen auf diesen Abend einluden, und wies meine Zofe mürrisch zurück, als sie mir eine schöne perlenmutterein-gelegte Angelrute mit langem Goldfaden und silbernem Angel-haken daran ins Zimmer brachte.“ Sonderbar ist es, daß man in einer Welt, wo man sich in solchem Grade mit Perlmutter, Gold und Silber umgiebt, es für nötig befindet, ausdrücklich zu bemerken, daß man diese vornehmen Materialien in Händen gehabt habe. Und die Gefühle sind aus demselben Stoff: Perlmutter und Goldfäden. Kein einziger Hauch einer natürlichen, ungezwungenen Neigung, niemals eine Handlung, die aus einer ursprünglichen, unreflektierten Leidenschaft entstammt. Alle Gefühle und Leidenschaften sind, wie die Schulpferde der Ritter, einer vollständigen Dressur unterworfen. Man weiß immer vorher, wie alles kommen wird. Die Ritter sprechen freundschaftlich miteinander, ja behandeln einander mit der erlesenen Höflichkeit, welche privilegierten Wesen eigen ist. Da läßt der eine unversehens ein Wort fallen (über eine Dame, über ein Turnier), das es zu einer Notwendigkeit für den anderen macht, ihn auf Leben und Tod herauszufordern. Ohne den mindesten klein-lichen Groll oder Zorn wappnen sich nun die beiden Kämpfer, schwingen sich auf ihre schnaubenden Renner, die Knappen schließen

den Kreis und halten, wenn es Mitternacht ist, die Fackeln empor. Man haut aus besten Kräften aufeinander ein; sinkt der eine blutig zu Boden, so wirft sich der andere mit Bruderzärtlichkeit über ihn, verbindet mit ausgesuchter Feldscherkunst seine Wunden, bietet ihm seinen Arm, und „laut tönend" schreiten sie beide in ihren klirrenden Rüstungen von dannen. Man erkennt sofort, daß das ganze reiche Leben der Menschenseele hier gewaltsam auf einige wenige konventionelle Elemente: die Ehre, die Treue, die Liebe mit einem Kniefall in Zucht und Ehren, zurückgeführt ist.

In Verbindung hiermit steht die tiefste Verachtung für alle anderen Stände, als den privilegierten. Der Held, Ritter Otto, besucht eine Maskerade bei seinem Freunde, dem jungen Kaufmann Tebaldo; hier erscheinen einige Gaukler und führen verschiedene Szenen auf. Unter anderem kommt ein geharnischter Kriegsmann, der sich vor Plutus, dem Gotte des Reichtums, verbeugt und folgende Verse spricht:

Für Beulen Silber, Gold für Blut!
Herr, gieb dein Gut, so schlag ich gut!

„Herr Plutus wollte eben eine sinnreiche Antwort geben, da fuhr Herr Ott' von Trautwangen zürnend in die Höh', schlug ans Schwert und rief aus: ‚Der Bursch dort schändet seinen Harnisch, und ich wills ihm auf seinen Kopf beweisen, falls er das Herz hat, mir zu stehen!' Halb lächelnd, halb erschreckt blickte die Gesellschaft auf den jungen Zornigen hin, während Tebaldo mit großem Ingrimm die Gaukler auseinander jagte, ihnen die Niedrigkeit ihrer schändlichen Gesinnung vorwarf und den Bestürzten auf immer den Eintritt in sein Haus untersagte. Dann kehrte er wieder schamrot zu Otto zurück, und bat ihn mit den erlesensten und zierlichsten Worten, er solle es nicht auf ihn schieben, daß jenes Pöbelgezücht den reichen Kaufmannsstand durch eine so empörende Vergleichung mit den Waffen zu ehren sich eingebildet habe." Ja, damit nicht genug, trifft Otto am anderen Tage in der Her-

berge, wo er wohnt, einen Ritter Archimbald, und bekommt Lust, mit demselben den Harnisch zu tauschen. „Ich denke, unsere Harnische passen uns einander, denn wir sind alle zwei von altem hochdeutschen Heldenwuchs", und er erhält für seine Silberrüstung eine schwarze. Hierdurch scheint eine vollständige Verwandlung mit ihm vorzugehen, was eigentlich nicht Wunder nehmen kann, wenn man bedenkt, welche Rolle das Kostüm hier spielt. In Wirklichkeit sind diese Ritter ja nichts anderes, als ausgestopfte Rüstungen, und man erhält von ihnen denselben Eindruck, den man empfängt, wenn man im Tower zu London oder im Berliner Zeughause in einen der Säle tritt, wo die leeren Ritterrüstungen auf den leeren Pferderüstungen reiten. Welche Rolle der Panzer spielt, sieht man aus einem der früheren Zweikämpfe Ottos, in welchem Ritter Heerdegen, der einen rostigen Harnisch trägt, beständig aus seinem rostigen Eisenkorbe hervor mit rostiger Stimme schreit: „Bertha! Bertha!" während Otto gleichsam mit silberner Stimme aus seinem Silberhelme hervor ruft: „Gabriele! Gabriele!" Wie Otto also nun in der neuen Rüstung am anderen Morgen zu Tebaldo zurückkehrt, der gerade in seinem Handelsgewölbe steht und köstliche Stoffe abmißt, ist er noch um so viel schöner und mannhafter geworden, so daß Tebaldo sich fast schämt, in seiner Gegenwart zu sein. „Da schlug Herr Ott' von Trautwangen das Visier in die Höhe, und Tebaldo rief, einen Schritt im halben Schrecken zurücktretend: ‚O Gott, wie seid Ihr so viel herrlicher noch, als Ihr gestern waret! Und muß ich nun eben jetzt vor Euch stehen mit der Elle in der Hand?' Dabei schlug er das zierliche Kaufmannsgerät gegen einen Pfeiler, daß es in viele Stücke zersprang. Dieweil es nun aus Elfenbein und Gold zusammengesetzt war, meinten alle Diener, das könne nur wider Willen geschehen sein." Sie suchen daher ihren Herrn zu trösten, aber er hört nicht auf sie, sondern bittet nur, alle Kaufmannsgeschäfte aufgeben und Otto als Knappe folgen zu dürfen. Sollte man diese Gesinnungen nicht heutzutage immer noch

in dem Betragen manches Kavallerieoffiziers gegen einen Kaufmann wiederfinden können?

In Wahrheit ist dies eine Poesie für Kavallerieoffiziere. Das einzige, was Fouqué in diesem Buche psychologisch zu bewältigen gelingt, sind die Pferde, und zwar aus derselben Ursache, aus welcher es ihm gelang, Undine lebendig zu machen, weil die Psychologie sich hier mit dem Elementaren begnügen kann. Eine ganz ähnliche Rolle spielen auch in Dänemark in den Ingemannschen Romanen die milchweißen Turnierhengste und die schwarzen, stahlgepanzerten Streitrosse. Wenn Drost Peter Hessel in einem marderfellverbrämten Scharlachmantel und mit einem weißen Federbusch am Hute auf einem hohen stahlgrauen Hengste mitten auf der Landstraße hält, und zur Seite des Ritters sein kleiner braunwangiger Knappe Klaus Skirmen mit einem flinken, unruhigen, kleinen norwegischen Klepper an der Hand steht, dann liegt auch hier die ganze Charakteristik, deren der Dichter fähig ist, in dem hohen stahlgrauen Hengste und dem kleinen flinken norwegischen Klepper; es sind die leibhaften Konterfeis des Drostes und seines Knappen. So auch hier: Folkos Hengst wird als ein schlankgehalstes, leichtfüßiges Pferd von silbergrauer Farbe geschildert. „So wie es in Gabrieles Nähe kam, beugte es auf seines Reiters Wink die Vorderfüße, fuhr dann gewaltigen Sprunges wieder in die Höh, und mit so schlanken Sätzen, daß es fast zu fliegen schien und die goldenen Schellen am Sattel und Hauptgestell anmutig ertönten, wieder an seinen Platz zurück. Da stand es gehorsam still, ein geschmücktes Bild, und drehte dann den feinen, gelenken Kopf unter den reichen Decken wie schmeichelnd und fragend, ob es alles recht gemacht habe, nach seinem Ritter zurück." — Galanterie, Ehrgefühl, Treue! was hätten die Ritter mehr? — „Wunderlich stach es dagegen ab, wie Archimbalds Rappe, von weißem Schaum getigert, die silbernen Kettenzügel, an welchen ihn zwei Reisige mit angestrengten Kräften festhielten, steigend und

hauend zu sprengen drohte . . . Die Augen des Rappen flammten so lodernd, daß sie sich wohl mit den Fackelbränden messen konnten, und mit dem rechten Vorderfuße hieb er so gewaltig in die Erde, als höhle er dem Feinde seines starken Reiters ein Grab." Kühner Mut, brennende Kampflust, unbändige Kraft — was hätten die Ritter mehr?

Ritter Otto erhält von seinem Vater ein Roß. „Der Jüngling eilte hinab und sah, wie unten eine Menge von reisigen Leuten bereit stand, und ein lichtbraunes Pferd an goldenen Zügeln auf ihn wartete. ‚Nun macht Euch nur sogleich auf das Roß,' sagte der Vater zu ihm, ‚und versucht, wie ein so edles Tier sich drin findet, Euer eigen zu sein.' Und der junge Ritter Otto von Trautwangen sprengte den Hengst mit gewaltiger Übermacht bald hin, bald her, daß die Knappen davor erstaunten und der Meinung waren, es müsse dieser edle Gaul seinen rechten Reiter wohl anerkennen, und dessen Gewalt über ihn von sonderbarer, ganz unerhörter Bedeutung sein . . . Und vom Rosse flog der Ritter mit klirrendem Schwunge und lief in seines Vaters Umarmung. Der Streithengst aber schnob die Knappen wild an, die ihm nach den Zügeln griffen, und hieb auf sie ein, bis er sich Bahn machte und seinem jungen Herrn nachtrabte, bei dem er alsdann stehen blieb und, während dieser seinen alten Vater herzte, den Kopf liebkosend auf seine Schulter legte." — Unbezwinglichkeit, bis der Vorherbestimmte erscheint, dessen Macht über das Herz auch als „von sonderbarer, ganz unerhörter Bedeutung" empfunden wird, und von dem Augenblicke an ewige Ergebung und zärtlichste Liebkosungen: was anderes und mehr wäre wohl bei dem jungen, schnippischen Ritterfräulein in dem Augenblicke zu gewahren, wo der rechte Ritter auf der Thürschwelle erscheint? — Der Seekönig Arinbjörn ist schuld daran gewesen, daß Otto im entscheidenden Augenblicke durch Zauberei seine Geliebte und den Zauberring verlor. Er reitet auf ödem Wege dahin. Da kommt ein wildes braunes Roß herange-

trabt, das einen erbitterten Kampf mit dem Pferde des Seekönigs beginnt und es zu Boden reißt, „noch ehe sich der Reiter davon losmachen konnte, so daß alles über einen Haufen lag, und der wütende Hengst schonungslos darüber hinhieb". So klug, so ergeben ist dieser Gaul. Ist es daher so verwunderlich, wenn Otto die sonst fast unglaublichen Worte über denselben ausspricht: „Daß dieser Gaul so lichtbraun aussieht, macht ihn mir ganz besonders lieb. Lichtbraun ist für mich eine recht englisch holde Farbe; meine selige Mutter hatte so große lichtbraune Augen, und weil der Himmel da herausblickte, kommt mir die ganze Farbe wie ein leuchtender Gruß des Himmels vor."

So gipfelt im Ritterromane die Adelspsychologie oder die Pferdepsychologie, was hier so ziemlich auf dasselbe hinauskommt. Im „Zauberring" halten sich, wie Gottschall witzig bemerkt, die Nüancen der Charakteristik von Rittern aus allen Enden der Welt an die Urtypen der Menschheit und an die Schattierungen der Sonne; man kann allenfalls einen Mohren von einem Finnen unterscheiden. Diesem Buche folgen zahllose Romane gleicher Art, von denen „Die Fahrten Thiodolfs des Isländers" der bekannteste ist. Fouqués Hauptwerk, die große Trilogie „Der Held des Nordens", welche in drei Teile: „Sigurd der Schlangentöter", „Sigurds Rache" und „Aslauga" zerfällt, bildet den Vorläufer dazu.

„Der Held des Nordens" ist Fichte gewidmet und augenscheinlich der von ihm angefachten Begeisterung für deutsches Volkstum, ursprüngliches germanisches Leben entsprungen. Es ist eine Trilogie lyrisch-rhetorischer Lesedramen in Jamben und, wo die Gefühle erregter werden, in kurzen Versen geschrieben, die durch Rhythmus und Alliteration an altnordisches Versmaß erinnern sollen. Der Eindruck ist ungefähr der gleiche, wie der, den wir bei dem Lesen eines der altnordischen Mythenwelt entnommenen Operntextes von Richard Wagner empfangen.

Die Verse haben schönen, bisweilen etwas gesuchten Klang,

die Gefühle sind edel und ritterlich, die Größe übermenschlich und doch kindlich-süßlich, die Beleuchtung bengalisch. Die körperliche Kraft und Abgehärtetheit des Helden übersteigt alle Begriffe; er kann rotglühende Schwerter anfassen; er spaltet mit einem Hieb einen Ambos; er steigt von außen bis zum höchsten Stockwerk eines hohen Turmes und springt, als er durch das oberste Fenster hineingeguckt und das gesehen hat, was er wollte, ruhig hinab, ohne sich zu verletzen. Geistig ist er weniger hervorragend.

Heine sagt über diese dramatisierte Bearbeitung der Völsungasage: „‚Sigurd der Schlangentöter' ist ein kühnes Werk, worin die altskandinavische Heldensage mit ihrem Riesen- und Zauberwesen sich abspiegelt. Die Hauptperson des Dramas, der Sigurd, ist eine ungeheure Gestalt. Er ist stark wie die Felsen von Norweg und ungestüm wie das Meer, das sie umrauscht. Er hat so viel Mut wie hundert Löwen und so viel Verstand wie zwei Esel." Letzteres mag in der That das Emblem aller dieser Heldengestalten der romantisch-ritterlichen Phantasie sein.

Unter den Novellen Brentanos findet sich eine, in welcher erzählt wird, wie Herr Wehmüller, reisender Porträtmaler aus Wien, auf die Nachricht hin, daß die Offiziere eines ungarischen Grenadier- und Husaren-Regiments ihn in Stuhlweißenburg sehnsüchtig erwarten, um von seiner Meisterhand gemalt sich in dem Andenken schöner Freundinnen zu erhalten, schleunigst die Treppe hinab in die Hauskapelle läuft, um zu sehen, ob er die neununddreißig Nationalgesichter, welche er in Öl gemalt und dort zum Trocknen aufgehängt hat, schon ohne große Gefahr des Verwischens zusammenrollen könne. Mit diesen neununddreißig Nationalgesichtern hat es folgende Bewandnis: es sind nichts mehr und nichts weniger als neununddreißig Porträts von Ungarn, welche Herr Wehmüller gemalt hat, ehe er sie gesehen. Er pflegt solcher Nationalgesichter immer ein halbes Hundert fertig bei sich zu führen. Kommt er in einer Stadt an, so läßt er öffentlich ausschellen oder austrommeln:

Der bekannte Künstler, Herr Wehmüller, sei mit einem reich assortierten Lager wohlgetroffener Nationalgesichter angelangt und lade diejenigen unter einem hochedlen Publikum, welche ihr Porträt wünschen, unterthänigst ein, sich dasselbe, Stück für Stück zu einem Dukaten in Gold, selbst auszusuchen. Er fügt dann noch, durch wenige Meisterstriche, einige persönliche Züge und Ehrennarben, oder die Individualität des Schnurrbartes des Käufers unentgeltlich bei; für die Uniform aber, die er immer ausgelassen hat, muß nach Maßgabe ihres Reichtums nachgezahlt werden.

Diese Nationalphysiognomien, das ist der wahre Personenbestand in den Romanen und Dramen de la Motte Fouqués und seiner Geistesverwandten. Während bei Arnim und Brentano alles absonderlich, eigentümlich ist, Situationen sowohl wie Persönlichkeiten, ist hier alles generalisierend, allgemein-menschlich oder grunddeutsch. Ein König ist stets ein Helden- oder Theaterkönig; eine Königin wird entweder stolz mit braunen Haaren oder milde mit blonden Locken dargestellt u. s. w. Das Allgemeine steht fest; erst nachher werden einige individuelle Züge, Ehrennarben oder ähnliche Merkmale, die verschiedenen Uniformen, die schwarzen Harnische oder die roten Scharlachmäntel hineingemalt.

Solche Dichter wie de la Motte Fouqué und Ingemann sind in Wirklichkeit „Die mehreren Wehmüller".

Nur wechseln die Nationalgesichter nach den verschiedenen Ländern. In Dänemark wird die Ritterromantik unter Friedrich VI. royalistisch und national — wir erinnern nur an die Worte: „Dannerdrot, Dannerhof, Dannevang, Dannerdrost, Dannemand, Dannekvinde." In Deutschland wird sie nach den Freiheitskriegen junkerlich und national. „Der Fremde", heißt es im „Zauberring", „hatte sich weit in der Welt umgesehen, war aber doch ein treuer, frommer Deutscher geblieben, oder vielmehr war es erst im Auslande geworden; denn die Entfernung hatte ihm gezeigt, wie herrlich das alte Deutschland sei." In beiden Ländern ist die politische Tendenz der Romantik dieselbe.

XVII.

Görres sagt in seiner „Christlichen Mystik" (Zweiter Band, S. 39), als ein sich zunächst darbietendes Kennzeichen eines im wiedergeborenen Leben zu höherer Harmonie verklärten Leibes müsse der Wohlgeruch gelten, von dem jener dufte. „Wie nämlich übler Geruch der Ausdruck eines krankhaften und zum Mißklang zerrissenen organischen Lebens ist, so wird die innere Harmonie desselben sich in dem von ihm ausgehenden Wohlgeruche bekunden. Die Redensart ‚im Geruche der Heiligkeit stehen' ist daher keineswegs eine nur bildliche, sie ist aus der Erfahrung abgeleitet, nachdem es sich unzählige male bestätigt hat, daß von solchen, die ein heiliges Leben führen, ein Wohlgeruch ausgeht." Und er führt zahllose geschichtliche Beispiele an.

Falls Görres, was ich gar nicht bezweifle, Recht hat, so müssen die Persönlichkeiten, welche ich zum Schlusse schildern will, äußerst lieblich geduftet haben; denn es sind Persönlichkeiten, an denen die Kirche Wohlgefallen findet. Ich will, um das Bild der romantischen Gruppe entsprechend abzuschließen, die Männer vorführen, welche die Prinzipien derselben ins Leben und in die Politik übertrugen. Als Repräsentanten der kirchlichen Persönlichkeiten dieser Richtung wähle ich Görres selbst, als Repräsentanten der eigentlichen Politiker denjenigen unter ihnen, der mir in jeder Beziehung als der interessanteste erscheint, Friedrich von Gentz.

Joseph Görres ist 1776 in den Rheinlanden geboren; er saß mit Clemens Brentano auf der Schulbank und wurde zur Zeit der französischen Invasion in den revolutionären Taumel hineingerissen. Er hatte noch nicht seine akademischen Studien begonnen, als er als Mitglied des Jakobinerklubs in seiner Vaterstadt Koblenz mit Freiheitsideen auftrat und als Gründer des „Roten Blattes" den deutschen Freiheitsmännern ein Organ gab. Die Vorzeit galt ihm als abscheulich, Frankreich als das gelobte Land, die übrige Welt als das Land der Knechtschaft.

Beim Einmarsch des französischen Heeres in Rom (1798) jubelte Görres laut auf über den Fall Roms und den Untergang des Kirchenstaates. Acht Tage nach dem Einzug heißt es in seinem Blatt: „Der Pfaffheit wollen wir die Larve abziehen, gesunde Ideen überall in Umlauf setzen. Auch wir haben dem Pfaffentum und der Möncherei ewigen Haß geschworen und arbeiten am Volkswohl; auch arbeiten wir für die Fürsten, indem wir ihre Entbehrlichkeit beweisen und ihnen die Regierungssorgen vom Halse wälzen."

Sein Stil ist übermütig, jugendlich witzig, der Stil eines echten Volkstribuns und Journalisten. Es findet sich jedoch ein gewisser Fanatismus in dem Hohn, der wie aller Fanatismus die Möglichkeit eines entschiedenen Umschlages in sich birgt. Als die Verhandlungen des Rastatter Kongresses das Aufheben der geistlichen Kurwürde, der Bistümer und der Abteien voraussehen ließen, bot Görres unter der Überschrift „Was zu verkaufen" in seinem Blatte aus: „Eine ganze Schiffsladung Freiheitsbaumsamen, deren Blüte die schönsten Bouquets auf die Allerhöchsten Prinzen und Prinzessinnen giebt ... 12 000 Stück Menschenvieh, vortrefflich dressiert, können hauen, schießen, stechen, rechts- und linksum machen. Ein zwölfjähriges Abrichten mit Stock und Prügel hat es endlich dahin gebracht, daß sie sich für ihren Herrn totschießen lassen, ohne nur dabei zu murren ... Drei Kurkappen von feingegerbtem Büffelsfell. Die dazugehörigen Krummstäbe sind inwendig mit Blei aus-

gegossen, mit Dolchen versehen, auswendig mit künstlichen Schlangen umwunden. Das oben befindliche Auge Gottes ist blind."

Als die am 30. Dezember 1797 erfolgte neue Besetzung von Mainz durch die Franzosen in Koblenz bekannt wurde, schrieb Görres sein wildes Triumphlied über das römisch-deutsche Reich: „Am 30. Dezember 1797, dem Tage des Überganges von Mainz, um 3 Uhr nachmittags starb zu Regensburg in dem blühenden Alter von 955 Jahren, 5 Monaten, 28 Tagen sanft und selig nach gänzlicher Entkräftung und hinzugekommenem Schlagflusse bei völligem Bewußtsein und mit allen hl. Sakramenten versehen das hl. röm. Reich schwerfälligen Andenkens. .... Der Verblichene ward geboren zu Verdun im Juni des Jahres 842 [843]; als er das Licht der Welt erblickte, flammte im Zenit ein unglücksschwangerer Perrückenkomet. Der Junge wurde am Hofe Karls des Einfältigen, Ludwigs des Kindes und ihrer Nachfolger erzogen .... Aber sein Hang zum sitzenden Leben, verbunden mit leidenschaftlichem Eifer für Religion schwächte immer mehr seine ohnehin schwankende Gesundheit .... bis er endlich im Alter von etwa dritthalbhundert Jahren zur Zeit der Kreuzzüge wahnsinnig wurde" u. s. w., u. s. w.

Görres schlägt damit den Ton an, der ein Menschenalter später in Börnes Pariser Briefen wiederklingt.

Mit Hohn eröffnet Görres das Testament, in welchem die französische Republik zur rechtmäßigen Erbin des ganzen linken Rheinufers eingesetzt und „Se. Exc. General Bonaparte" zum Testamentsvollstrecker ernannt wird.

Es war das die Sturm- und Drangperiode von Görres. Schon im Jahre 1800 zieht er sich, nachdem ein Besuch in Paris ihn von seiner Vorliebe für Frankreich geheilt hatte, von der aktiven Politik zurück. Doch ist er noch immer eifriger Fortschrittsmann; nichts schreckt ihn mehr als die Rückkehr des Vergangenen, deren Resultate sein würden: drückender Despotismus, durch lange Entbehrungen erbittert, durch vorhergegangene Ereignisse berechtigt,

Wiedereinsetzung der Priesterschaft, Reaktion des politischen und religiösen Fanatismus. Der Druck der Fremdherrschaft erweckte Görres' nationale Gesinnung. An der Universität Heidelberg beginnt seine romantische Periode; er hielt hier Vorträge über das Wesen der Poesie und Philosophie, fing für das Nibelungenlied zu schwärmen an, studierte altdeutsche Gedichte und wollte die Urzeit des deutschen Volkes in Dichtung und Sage aufdecken. Hier traf er auch mit seinem Schulkameraden Clemens Brentano zusammen, lernte Arnim näher kennen und kam mit Tieck, den Brüdern Schlegel und den Brüdern Grimm in Berührung. Er gab „Kindermythen", „Die deutschen Volksbücher" und seine Sammlung der „Altdeutschen Volks- und Meisterlieder" heraus.

Die romantische Bewegung, die nicht allein auf Nationalität, sondern fast ebensosehr auf Universalität drang, legte ihm das Studium der kaum aufgeschlossenen persischen Sprache nahe; er brachte es beinahe ohne alle Hilfsmittel fertig, Firdusis ganzes Epos in kunstvoller Prosa zu übersetzen.

1818 kam er als Sprecher einer Deputation der Stadt Koblenz nach Berlin; er drang dem Könige gegenüber freimütig auf Erfüllung des zur Zeit des Befreiungskrieges gegebenen Versprechens der Verleihung einer Verfassung, was seine Ungnade und ein vieljähriges Exil zur Folge hatte.

Bis zum Jahr 1824 blieb Görres vorwiegend der deutsch gesinnte Romantiker. Von da ab bis zu seinem Tode (1848) ist er der Repräsentant der klerikalen Reaktion.

In „Teutschland und die Revolution" (1820) neigt Görres bereits stark der päpstlichen Kirche zu. Er sagt hier: „Es erfolgte in der Reformation der zweite Sündenfall." Als Historiker vertiefte er sich in das Studium des Mittelalters; er fing damit an, die Hierarchie als die einzige Macht zu verehren, welche der schrankenlosen Monarchie zum Vorteil der Völkerfreiheit mit Erfolg einen Damm setzen könne. Bald ging er unter dem Einfluß Brentanos

und Franz Baaders zu dem Glauben an Visionen über und wurde gänzlich klerikal gestimmt. Clemens Brentano machte gerade damals wie einst Apollonius von Tyana Eindruck auf eine Generation, die für theosophische Überschwänglichkeit empfänglich war. Es war der Zeitpunkt, wo Frau von Krüdener den neuen heiligen Bund stiftete.

Schon 1826 erklärte Joseph de Maistre Görres wegen des Buches „Der Kampf der Kirchenfreiheit mit der Staatsgewalt in der katholischen Schweiz" für den Mann, von welchem katholische Polemik zuerst 'großartig genial und gerecht und dennoch derber und erschütternder als je geübt worden sei. Solches Lob aus solchem Munde wiegt schwer; es bedeutet, daß wir an der Grenzlinie stehen, wo die deutsche Romantik in die französische Universalreaktion übergeht.

1827 folgte die, als Vorarbeit zu der „Mystik" interessante Schrift von Görres „Emanuel Swedenborg, seine Visionen und sein Verhältnis zur Kirche".

Als Clemens Brentano 1833 nach München übersiedelte, wo sich auch Görres niedergelassen hatte, begegneten sich die Schulfreunde wieder; der Einfluß Brentanos auf Görres war nicht gering. Brentano war jetzt vollständig in Aberglauben versunken; selbst Schellings neue Philosophie der Offenbarung war ihm nicht religiös genug. Als junge Theologen von derselben sprachen, versetzte Brentano: „Gehen Sie mir weiter, ein Tropfen Weihwasser ist mir lieber als die ganze Schellingsche Philosophie." Er hatte alle seine Aufzeichnungen nach den Visionen und Mitteilungen der Emmerich mit nach München gebracht; die Evangelien hatte er nicht mehr nötig; von den Sprüchen und Reisen Christi wußte er durch die Seherin viel mehr als die heilige Schrift. Sogar eine Landkarte von Palästina hatte die Gottselige ihm offenbart. In diesen Wunder- und Mythenkreis Brentanos wurde Görres jetzt völlig hineingezogen und er schrieb seine „Mystik" (Vier Bände, 1836—42), das tollste Buch, das die deutsche Romantik hervorgebracht hat.

Je tiefer Görres in das Hexen- und Zauberwesen hineingeriet, um so unheimlicher wurde sein eigenes Wesen. Er glaubte sich selbst vom bösen Feinde besessen und klagte z. B. einmal, der Teufel wolle sein Recht nicht geschmälert sehen und habe ihm ein Manuskript verräumt — das sich später auf dem Bücherbord wiederfand.

Zur Zeit der Kölner Wirren trat Görres als Wortführer der Ultramontanen gegen das preußische Ministerium auf; er benutzte in der leidenschaftlichen Polemik als Anwalt der katholischen Rheinlande gegen den Protestantismus die Sprache der Bibel; die Gegner waren ihm Natterbrut; der preußische Staat kam ihm vor als von einem bösen Dämon besetzt, der sich in kritischen Augenblicken aus der Modergrube erhebe. Er bezeichnete diesen Dämon als den starren Knochenmann „dem man zu viel Ehre erweist, wenn man ihn einen Geist nennt"; es sei derselbe, der zu der Urgroßväter Zeiten in der preußischen Armee den „siebenrückenbeschlagenden" Stock geführt. Diese Polemik trug ihm die Bewunderung des französischen Katholikenführers, des Grafen Montalembert, ein. In dem katholischen Deutschland wurde er als ein Kirchenvater gepriesen; man nannte ihn „den katholischen Luther". Es gelang ihm die bayerische Regierung in die Bewegung mit hineinzureißen; sie gab der Presse die Zügel gegen die protestantische preußische Regierung frei. Die Hoffnung von Görres ging darauf hinaus, Bayern werde als katholische Großmacht den Kampf aufnehmen.

Er versagte sich keinen Ausdruck des religiös-politischen Fanatismus und ging z. B. so weit, das Kraftwort zu gebrauchen, die Regierung zwinge, indem sie Mischehen gestattete, den katholischen Teil „zwieschlächtige Bastarde zu erziehen", und das, obwohl der König von Bayern Sohn einer protestantischen Mutter war und selbst in konfessionell gemischter Ehe lebte.

Als später der Streit über die Echtheit des heiligen Rockes von Trier losbrach, war er überglücklich, als es gelang, eine Wall-

fahrt zu dem heiligen Rock in Szene zu setzen, an welcher die Rheinländer, um die protestantischen Preußen zu ärgern, in einer Anzahl von einer Million teilnahmen. Für Görres war die Wallfahrt nach Trier „der Triumph der siegenden Kirche".

Den Zweifel über die Echtheit des Rockes und den Einwurf, daß ja auch anderwärts heilige Röcke gezeigt würden, beseitigte er mit dem Hinweis auf die mirakulöse Brotvermehrung im neuen Testament.[1]

Die absolute Gleichgültigkeit der Form gegen den Inhalt, welche die Romantik in der Poesie proklamiert hatte, wurde von Gentz in der Politik zur Geltung gebracht. Wie Kleist der deutsche Mérimée ist, so ist Gentz der deutsche Talleyrand. Als gereifter Mann hätte er die Worte unter sein Bild setzen können, welche Metternich unter das seine schrieb: „Nur kein Pathos!" Er ist die handgreifliche Personifikation der romantisch-ironischen Genialität, der inkarnierte Geist der „Lucinde". Typisch wird er erst nach seinem vierzigsten Jahre, als auf die Zeit der napoleonischen Kriege und der Stäatsumwälzungen die Thätigkeit der Diplomatie folgte, und als das Losungswort Reaktion ward, d. h. Ruhe, Ruhe um jeden Preis, Löschung aller Feuersbrünste Europas, Stille, tiefe Stille für alle Müden, Kranken und Rekonvaleszenten Europas, und als jedes Streben daher, wie in einer Krankenstube, darauf ausging, die Unruhestifter beiseitezuschaffen und so geräuschlos wie möglich Lärm und Spektakel zu verhindern. „Gentz wußte," sagt Gottschall, „der offiziellen Publizistik jenen unsäglichen Firnis, jene klassische Glätte, jene olympische Hoheit zu erteilen, welche, ungerührt von dem Schicksale der Sterblichen, keinen Tropfen Nektar und Ambrosia aus der Götterschale vergoß, mochte auch in den niederen Regionen das Blut in Strömen fließen. Dies vornehme Hinweggleiten über die kleinlichen Anstöße, an denen Nationen zer-

[1] Sepp, Görres und seine Zeitgenossen. Nördlingen, 1877.

schellten, gab der damaligen absolutistischen Kongreßpolitik einen sanften, graziösen Ausdruck. Man hörte nur den Hauch, nicht den Knall; es war das tonlose Morden einer Windbüchse." Nach außen repräsentierte man das Prinzip der Legitimität. In Wirklichkeit war das Lug und Heuchelei; in Wirklichkeit war man äußerst wenig legitim, wenn die eigenen Interessen einem das Gegenteil anrieten. In solchem Falle verfuhr man ganz nach Goethes Worten: „Niemand ist legitimer, als wer sich erhalten kann." Die Sache, welche man verfocht, war also nicht die gute. Aber selbst der Verteidiger einer schlechten Sache wird interessant, wenn er ein hervorragendes Talent besitzt. Und Gentz ist äußerst talentvoll. Mit Recht sagt Varnhagen von ihm: „Niemals ist der deutsche Schulstaub mit größerem Glanze aufgewirbelt, nie die pedantische Kraft in üppigerer Fülle ausgeschlagen."

Friedrich von Gentz wurde 1764 von bürgerlichen Eltern zu Breslau geboren, und wenn er sich später zu den höchsten Stellungen aufschwang und in den höchsten Gesellschaftskreisen lebte, so verdankte er nichts seiner Geburt, sondern alles seiner Tüchtigkeit. Er studierte zu Königsberg, verlegte sich mit großem Eifer auf die Kantische Philosophie, und stand, damals noch ein schwärmerischer Jüngling, in einem innigen und platonischen Verhältnisse zu einer jungen unglücklichen Frau, Elisabeth Graun. 1786 kam er nach Berlin, erhielt eine Anstellung bei dem Königlichen Generaldirektorium, erst als Geheimer Sekretär, später als Kriegsrat, und verheiratete sich hier aus äußeren Rücksichten mit der Tochter eines Finanzrats. In Berlin stürzte er sich in eine endlose Reihe zügelloser Ausschweifungen; er nahm an allen jämmerlichen Vergnügungen teil, welche bei Hofe gepflegt wurden, „wo ein widerliches Gemisch entnervter Sünder und frömmelnder Betschwestern den alternden König Friedrich Wilhelm II. umdrängte".

Während dieses Lebens überraschte ihn die französische Revolution. Die erste Wirkung derselben war, eine jugendliche Begeisterung

in seiner Seele zu entzünden. „Das Scheitern dieser Revolution", schrieb er, „würde ich für einen der härtesten Unfälle halten, die je das menschliche Geschlecht betroffen haben. Sie ist der erste praktische Triumph der Philosophie, das erste Beispiel einer Regierungsform, die auf Prinzipien und ein zusammenhängendes System gegründet wird. Sie ist die Hoffnung und der Trost für so viele alte Übel, unter denen die Menschheit seufzt. Sollte diese Revolution zurückgehen, so würden alle diese Übel unheilbarer. Ich stelle mir so recht lebendig vor, wie allenthalben das Stillschweigen der Verzweiflung, der Vernunft zum Trotz, eingestehen würde, daß die Menschen nur als Sklaven glücklich sein können, und wie alle großen und kleinen Tyrannen dieses furchtbare Geständnis nutzen würden, um sich für den Schrecken zu rächen, den ihnen das Erwachen der französischen Nation eingejagt hat."

Bald jedoch veranlaßten ihn die Schrecken im Gefolge der französischen Revolution, seinen Standpunkt gänzlich zu wechseln. Er ward plötzlich der eifrigste Verfechter der alten Zeit. Der Kampf gegen die Übermacht der öffentlichen Meinung, gegen „die Thorheit, welche in Horden geht", ward seine Lebensaufgabe. Er vermag nicht in der französischen Revolution das notwendige Resultat des Unrechts und der Gärung von Jahrhunderten zu sehen, er bildet sich ein, das Übermaß kalter Verstandesbildung, das Übermaß der Aufklärung sei Ursache der Anarchie. Das ist ein wahrhaft romantischer Zug. Die „Menschenrechte", welche er in seiner ersten Abhandlung „Über den Ursprung und die obersten Prinzipien des Rechts" so warm verteidigt hatte, scheinen ihm jetzt nur „als elementare Vorstudien" von Bedeutung für den praktischen Staatsmann zu sein. Die Theorie dieser Rechte war ihm für die Staatskunst nur eben das, was die mathematische Theorie der Geschütze für den Bombenwurf ist. Langsam bildet sich jetzt die eigentliche reaktionäre Anschauung bei ihm heraus, welche nicht das Volk, sondern die Regierung als den Hauptfaktor im Staatsleben

ansieht. Die Mitwirkung des Volkes bei der Gesetzgebung hält er für eine bloße Form, und die Freiheit schrumpft zu einem frischen, freudigen Gehorsam ein. Durch den Umgang mit Wilhelm von Humboldt und durch den Einfluß der ästhetischen Ideen der Zeit über ein harmonisches Privat- und Staatsleben wird jedoch diese Erbitterung wieder gemildert, und jetzt wird die englische Verfassung sein Ideal. Als Friedrich Wilhelm III. den Thron besteigt, läßt Gentz sich sogar hinreißen, ein Sendschreiben an Se. Majestät zu richten, in welchem er mit warmen Worten den König auffordert, Preßfreiheit zu gewähren — Preßfreiheit, die er selbst wenige Jahre nachher als den Urquell alles Bösen bezeichnet. Der loyale Goethe war höchst erstaunt über diesen Versuch, seinem Souverän gleichsam etwas „abtrutzen" zu wollen, und als der König den Brief ignorierte, ließ Gentz denselben schleunigst fallen und bemühte sich, ihn in Vergessenheit zu bringen. Von jetzt an läßt er sich von der englischen Regierung bezahlen! Er verkauft sich nicht geradezu, aber er wird regelmäßig und mit runden Summen bezahlt oder für seine politische Thätigkeit im Interesse Englands belohnt. Und er brauchte Geld. Hand in Hand mit hohem Spiele, mit beständigem zügellosem Verkehr mit Schauspielerinnen und Tänzerinnen, unaufhörlichen nächtlichen Schwelgereien gehen Anfälle von Sentimentalität und, wie er sich ausdrückt, „ein halbes, zwar artiges, doch wüstes Leben mit der Frau". Im April 1801 notiert er in sein Tagebuch: „Tiefe Rührung über den Tod eines Hundes." Auf einer Reise nach Weimar, wo er mit allen Litteraturgrößen der Zeit zusammentrifft, lernt er die Dichterin Amalie von Imhof kennen, faßt eine leidenschaftliche Liebe zu ihr und gleichzeitig die besten Vorsätze, sein Leben gründlich zu ändern. Aber kaum nach Berlin zurückgekehrt, schreibt er: „Effekt der Vorsätze in Weimar — am dreiundzwanzigsten Dezember verlor ich alles, was ich besaß, im Hazardspiel." Er schreibt noch eine Zeit lang sechs bis acht Bogen lange Briefe an Amalie von Imhof, dann ver-

liebt er sich mit toller Leidenschaft in die Schauspielerin Christel Eigensatz und vergißt darüber alles andere. „Maintenant c'est le délire complet!“ heißt es im Tagebuche. Mitten unter alledieſem verläßt ihn seine Frau und trägt auf Scheidung an. Gentz sucht am selben Abend dieſe Unannehmlichkeit beim Trente et quarante zu vergeſſen. Da ein längerer Aufenthalt in Berlin ihm jedoch aus mancherlei Gründen jetzt peinlich, ja unmöglich geworden ist, so nimmt er (1802) das Anerbieten einer Anstellung in Österreich an und geht nach Wien, wo er allmählich ganz zu einem Werkzeuge der Metternichen Kabinettspolitik herabsinkt.

Ehe jedoch letzteres eintritt, hat Gentz seine große und geniale Periode. Der Stumpfsinn, mit welchem man sich zu Wien in die französische Suprematie, in Niederlagen und Demütigungen ohne Maß und Ziel fand, rief alles, was in Gentz an Genie und Leben, an Schlagfertigkeit und Geistesgegenwart war, zu den Waffen. Der glühende Haß wider Napoleon, welcher ihn beseelte, und welcher seine geistige Lebensthat erzeugte, macht ihn während der Unglücksfälle und der allgemeinen Niedergeschlagenheit eine kurze Weile zu Deutschlands Demosthenes, nur daß seine Leidenschaft einzig der Unabhängigkeit, nicht der Freiheit, galt. In Napoleon schien ihm die ganze Revolution konzentriert zu sein. Ihm gegenüber hatte selbst ein Mittel wie Meuchelmord nichts Abschreckendes. Aus allen Kräften, unermüdlich arbeitet er an einer Alliance zwischen den deutschen Mächten und an einer Erhebung des deutschen Volkes. Nach seiner Natur wendet er sich jedoch nicht so sehr an das Volk, wie an die wenigen Auserwählten, in denen er das Schicksal des Volkes erblickt. Seine Vorrede zu den „Politischen Fragmenten“, seine Proklamationen und Kriegsmanifeste sind mit einer kraftvollen Leidenschaft, in einem fließenden, pomphaften, aber männlichen Stile geschrieben, dessen rhetorischer Schwung breit, aber niemals geschmacklos ist. Selbst die Schlachten bei Ulm und Austerlitz zermalmten ihn nicht. Aber mit tiefer

Trauer gewahrt er in Preußen vor der Schlacht bei Jena die Jämmerlichkeit des ganzen preußischen Wesens. Während Johannes von Müller und andere, auf die er gezählt hatte, sich von Napoleon schmeicheln und gewinnen lassen und abfallen, bleibt er allein ungebeugt und fest, und spricht in dem berühmten Briefe an Müller mit blutig strafendem Hohne von denen, „deren Leben eine immerwährende Kapitulation ist". Als jedoch in den Jahren 1809 und 1810 die nationale Sache in Österreich aufgegeben war und, wie es häufig in solchen Fällen geht, der Leichtsinn und die Genußsucht mit den Niederlagen und Unglücksfällen aufs Höchste stiegen, befand auch Gentz sich so tief im Wirbel der betäubenden Genüsse, daß seine ruinierten Vermögensverhältnisse ihn die Verbindung mit Metternich als die einzige Rettungsplanke im Schiffbruch erblicken ließen. Der Einfluß des Mannes, welchen Talleyrand den „Wochenpolitiker" nannte, weil sein Gesichtskreis nicht über die laufende Woche hinaus reiche, und den ein angesehener Russe „lackierten Staub" genannt hat, war nicht heilsam für Gentz. Von jetzt ab beginnen in seinen Briefen die Klagen über „eine geistige Schlaffheit, Mutlosigkeit, Leere, Indifferenz", die er zuvor weder kannte noch ahnte, und die er treffend als „eine Art geistiger Auszehrung" bezeichnet. Von jetzt ab nennt er sich „höllisch blasiert." „Glauben Sie mir," schreibt er an Rahel, „ich bin höllisch blasiert, habe so viel von der Welt gesehen und genossen, daß man mit Illusionen und Schaugepränge nichts mehr bei mir ausrichtet..... Ich bin durch nichts entzückt, vielmehr sehr kalt, blasiert, höhnisch von der Narrheit fast aller Anderen und meiner eigenen — nicht Weisheit — aber Hellsichtigkeit, Durch-, Tief- und Scharfsichtigkeit, mehr als es erlaubt ist, durchdrungen, und innerlich quasi teuflisch erfreut, daß die sogenannten großen Sachen zuletzt solch' ein lächerliches Ende nehmen." So schlaff ist er geworden, daß die endliche Entscheidung von Napoleons Schicksal, welche er vormals so leidenschaftlich gewünscht hatte, ihn in solchem Grade kalt läßt.

„Ich bin unendlich alt und schlecht geworden", gesteht er selbst mit der liebenswürdigen Friedrich Schlegelschen Frechheit, welche ihn nie verließ. Zu dieser Zeit ist es, daß die Todesangst bei ihm permanent zu werden beginnt, und von jetzt an notiert er beständig in seinem Tagebuche, ob sie zu einem gewissen Zeitpunkte im Zunehmen oder Abnehmen begriffen sei. Alle Schwächen eines nervösen Frauenzimmers haben sich in seinen Briefen ein Denkmal gesetzt. In dieser Hinsicht ist besonders sein Briefwechsel mit Adam Müller lächerlich. Sie haben beide die gleiche Angst vor dem Donner, und die Gewitterfurcht zieht sich durch alle ihre Briefe. Ja, zuweilen ist selbst die Wirkung eines Briefes ihm zu stark. „Ihre Briefe", schreibt er an Müller, „zerschmettern meine weichlichen Gefühlsnerven." Die Todesangst war zunächst die Furcht, ermordet zu werden. Als Kotzebue durch Sands Dolch gefallen war, erreichte diese Furcht, ein Opfer des Hasses der liberalen Jugend zu werden, ihren Höhepunkt. Bei dem Anblick eines blanken Messers konnte er, wie er selbst in seinen Briefen bekennt, in Ohnmacht fallen. Er schreibt 1814 an Rahel: „Es ist nun gottlob in Paris alles aus. Ich bin gottlob sehr gesund. Bin abwechselnd in Baden und Wien, frühstücke abwechselnd Briochen mit trefflicher Butter oder andere göttliche Kuchen, habe Meubles acquiriert, bei denen sich das Herz im Leibe freut, und fürchte mich weit weniger vor dem Tode."

Er blickt um diese Zeit auf Görres als den Einzigen, der noch ernstlich zu schreiben verstehe, und ist selbst außerstande zu jeglicher Art von Produktion. Zur selben Zeit steht er gesellschaftlich auf solchem Höhepunkte, daß er sich in seiner Wohnung vor Souveränen verleugnen lassen kann. In seinem Tagebuche steht unterm 31. Oktober 1814: „Refusé le prince royal de Bavière, le roi de Danemark etc." Er trifft mit Talleyrand zusammen und wird zur höchsten Bewunderung hingerissen; um dieser Bewunderung eine praktische Richtung zu geben, überreicht der kluge fran-

zösische Diplomat ihm ein Geschenk von 2400 Gulden vom Könige von Frankreich. Am Schlusse des Jahres 1814 schreibt er in sein Tagebuch: „Der Anblick der öffentlichen Dinge ist traurig..... Da ich mir indessen nichts vorzuwerfen habe, so dient mir die genaue Kenntnis dieses kläglichen Ganges aller dieser kleinlichen Wesen, welche die Welt regieren, weit entfernt davon, mich zu betrüben, nur zum Amusement, und ich genieße dieses Schauspiel, als gäbe man es expreß für mein Privatvergnügen." Spricht Gentz hier nicht wie Jean Paul's Roquairol? Lebensmüde, wie er ist, ist jede Ruhestörung ihm durchaus zuwider. Das Bestehende um jeden Preis aufrecht zu erhalten, wird seine Aufgabe. 1815 bedenkt er sich nicht einmal, die Vortrefflichkeit des Pariser Friedens Görres gegenüber zu verteidigen. Er war zu klug und kalt, ein zu großer Hasser der Phrase, um nicht seinen blutigen Spott über die Burschenschafter, die altdeutsche Tracht und die Deklamationen vom „Teutoburgerwald" und vom „wälschen Tand" auszuschütten; Sands Attentat diente ihm als Vorwand, die patriotischen Vereine zu verbieten, da man überall Mordanschläge und Verbrechen witterte. Er sorgte dafür, daß die Universitäten unter Kuratel gestellt wurden, und daß die Presse geknebelt ward. Er schreibt jetzt über die Preßfreiheit: „Es bleibt bei meinem Satze: es soll zur Verhütung des Mißbrauchs der Presse binnen einer gewissen Anzahl von Jahren gar nichts gedruckt werden. Dieser Satz als Regel, mit äußerst wenigen Ausnahmen, die ein Tribunal von anerkannter Superiorität zu bestimmen hätte, würde uns in kurzer Zeit zu Gott und zur Wahrheit zurückführen."

Als der griechische Freiheitskrieg ausbricht, sieht man, daß er trotz seines reaktionären Eifers doch allzu verständig ist, um, wie Adam Müller und die übrigen, in vollem Ernste an das Legitimitätsprinzip und die Königsmacht von Gottes Gnaden als offenbarte Wahrheit zu glauben. Im Jahre 1818 hatte er an Müller geschrieben: „Sie sind der einzige Mensch in Deutschland, von dem

ich sage, daß er göttlich schreibt, so oft er es will; und von allen Frechheiten unserer Tage ist keine, die mich mehr befremdet und mehr aufbringt, als die, sich mit ihnen messen zu wollen. . . . Ihr System ist ein geschlossenes Ganzes. Es irgendwo angreifen wollen, wäre vergeblich. Man kann nur ganz drinnen oder ganz draußen sein. Können Sie uns beweisen, begreiflich machen, daß alle wahre Wissenschaft, Einsicht in die Natur, Gesetzgebung, gesellschaftliche Verfassung, selbst Geschichte (wie Sie irgenwo behaupten) das Werk einer göttlichen Offenbarung sei und nur von dieser ausgehen könne, so haben Sie (mit mir wenigstens) alles gewonnen. So lange Ihnen dies aber nicht gelingt, stehen wir von fern, bewundern Sie, lieben Sie auch — aber sind durch eine unübersteigliche Kluft von Ihnen geschieden.' Man muß sich erinnern, daß Adam Müller sogar aus der heiligen Dreifaltigkeit bewies, jedes auf einem einzigen Prinzip beruhende nationalökonomische System müsse falsch sein. So beweist er die Notwendigkeit der Dreifelder-Wirtschaft. Als Griechenland sich jetzt erhebt, äußert Gentz sich dahin, das Legitimitätsprinzip müsse, als in der Zeit geboren, auch durch die Zeit modifiziert werden, und bricht in die merkmürdigen Worte aus: „Ich war mir stets bewußt, daß ungeachtet aller Majestät und Stärke meiner Vollmachtgeber und ungeachtet der einzelnen Siege, die wir erfochten, der Zeitgeist zuletzt mächtiger bleiben würde, als wir, daß die Presse, so sehr ich sie in ihren Ausschweifungen verachtete, ihr furchtbares Übergewicht über alle unsere Weisheit nicht verlieren würde, und daß die Kunst der Diplomaten so wenig als die Gewalt dem Weltrade in die Speichen zu fallen vermag."

In seinem fünfundsechzigsten Jahre befiel den abgenutzten, gichtbrüchigen, leidenden Greis eine doppelte Schwärmerei, die im barockſten Gegensatze zu seinem Alter und seiner Geistesrichtung stand. Der Jüngling tauchte wieder in ihm auf. Der eine Gegenstand seiner Bewunderung war die damals neunzehnjährige Fanny Elßler. Seine Begeisterung und Leidenschaft für dieselbe ist wahr-

haft schrankenlos. In seinen Briefen heißt es: „Ich habe sie einzig und allein durch die Zauberkraft meiner Liebe gewonnen. Als sie mich kennen lernte, ahnte sie nicht, daß es eine solche Liebe gebe. . . . Denken Sie sich die Seligkeit eines täglichen, durch nichts gestörten Umganges mit einer Person, an der alles mich entzückt, die nicht nötig hat, wie Venus aus dem Meere zu steigen, in deren Augen, deren Hände, in deren einzelne Reize ich mich stundenlang vertiefen kann, deren Stimme mich bezaubert, und mit der ich, wie mit der gelehrigsten Schülerin — ich erziehe sie mit väterlicher Sorgfalt — zugleich meiner Geliebten und meinem treuen Kinde, unerschöpfliche Gespräche führe."

Die zweite Schwärmerei, welche ihn übermannte, war die für Heines unlängst erschienenes „Buch der Lieder". Es nützt wenig, daß er den kühnen Dichter einen „verruchten Abenteurer" nennt. Der alte Reaktionär vermag den Zauberweisen nicht zu widerstehen. „Noch immer", schreibt er, „labe ich mich an dem Buch der Lieder. Mit Prokesch bade ich mich stundenlang in diesen melancholischen süßen Gewässern. Selbst die Gedichte, welche an wirkliche Gotteslästerung streifen, lese ich doch nicht ohne die tiefste Emotion, und klage mich manchmal selbst darüber an, daß ich sie so oft und so gern lese." Seine empfängliche Natur vermochte hier nicht zu widerstehen. Ganz richtig hat er sich selbst als Weib bezeichnet. Mit einer Wendung, die an den hermaphroditischen Zug in der „Lucinde" erinnert, schreibt er an Rahel: „Wissen Sie, Liebe, warum unser Verhältnis so groß und vollkommen geworden ist? Ich will es Ihnen sagen. Sie sind ein unendlich produzierendes, ich bin ein unendlich empfangendes Wesen; Sie sind ein großer Mann, ich bin das erste aller Weiber, die je gelebt haben." Er war jetzt so nervös, daß er über einen kräftigen Händedruck erschrak, ja der Anblick eines martialischen Schnurrbartes konnte ihn ängstigen. Der Besuch harmloser Reisender jagte ihm Furcht ein, weil er verkleidete Mörder in ihnen sah. Im letzten Lebensjahr wurde seine Haltung ge-

beugt, sein Gang schleichend und unsicher. Die hellen und klugen Augen, die man in der Jugend an ihm rühmte, waren jetzt durch einen scheuen Ausdruck wie verschleiert. In Gesellschaft suchte er sich durch eine dunkle große Brille Haltung zu geben. Als Fanny Elßler ihm einst bei einem Feste ein Glas schäumenden Champagners brachte, kredenzte sie es ihm mit den schalkhaften Worten: „Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er bricht." Gentz antwortete: „Mich und den Metternich hälts noch aus." In diesen Worten liegt sein Charakter, aber auch das Urteil über seinen Standpunkt.

In religiöser Hinsicht war Gentz äußerst schwankend, bald sprach er sich dahin aus, daß die Religion ihm nur eine politische Angelegenheit sei, bald machte er, der äußerlich nicht zum Katholizismus übertrat, demselben nach romantischer Weise die weitgehendsten Konzessionen. Nicht nur, daß er im Staube liegt vor dem katholischen Mystiker Adam Müller, der buchstäblich Napoleon als eine Inkarnation des Teufels betrachtet und z. B. in einem Briefe an Gentz vom Juli 1806 davon spricht, daß es „die Aufgabe des Christen sei, den Bonaparte, den wir in uns haben, zu überwinden", sondern wir lesen z. B. in einer um dieselbe Zeit von ihm verfaßten Denkschrift an den Kaiser von Österreich unter den Gründen seines Ausscheidens aus dem preußischen Staatsdienste folgendes Motiv: „endlich, um hier nichts zu verschweigen, mein längst genährter Widerwille gegen den Protestantismus, in dessen ursprünglichem Charakter und fortschreitender bösartiger Tendenz ich nach mannigfaltiger angestrengter Prüfung die Wurzel alles heutigen Verderbens und eine der Haupturſachen des Verfalls von ganz Europa entdeckt zu haben glaube."

In politischer Hinsicht vertritt Gentz mit scharfem Bewußtsein die offene Reaktion, und er scheut sich nicht, wie andere heuchlerische Reaktionäre, es auch zu bekennen. In einem Brief aus Verona vom Jahre 1822 erzählt er, daß er bei einem Diner bei Metternich zum ersten Male Chateaubriand gesehen habe, der äußerst

liebenswürdig gegen ihn gewesen sei und ihn mit großer Auszeichnung behandelt habe. „Er sagte unter anderem, es wäre eine merkwürdige Erscheinung, die der Geschichte unmöglich entgehen würde, daß vor vier oder fünf Jahren, wo alles hoffnungslos schien, sich eine handvoll Menschen — sie ließen sich an den Fingern abzählen — in Europa erhoben hätten, um die Revolution ernsthaft zu bekämpfen, und daß es diesen gelungen wäre, heute mit Kabinetten und Armeen gegen den gemeinschaftlichen Feind zu Felde zu ziehen. Als die beiden großen Epochen dieser kühnen Reaktion bezeichnet er in Frankreich — die Stiftung des „Conservateur", in Deutschland — den Kongreß von Karlsbad. Er blickt mit fast sanguinischem Mut in die Zukunft und hält den Sieg der guten Partei für gewiß. Alle wahre Kraft und alle wahren Talente wären auf unserer Seite, in ungefähr zehn oder zwölf Köpfen konzentriert. Nichts sei uns gefährlicher, als die Angriffe der Revolutionärs zu hoch anzuschlagen, oder gar sie zu fürchten; sie wären mit all ihrem Lärm nur elende Schwätzer, und ich könnte mir kaum vorstellen, wie tief solche Leute, wie Benjamin Constant, Guizot, Royer-Collard, heute selbst als Schriftsteller und Redner in der Meinung gesunken wären ꝛc ꝛc. Dies und mehreres sprach er übrigens ohne Feuer und Lebhaftigkeit, mit großer Kälte und Ruhe aus."

Als Gentz dies schrieb, ahnte er nicht, welche Überraschung ihm dieser Mann bald bereiten sollte. Zwei Jahre nachher trat das Ereignis ein, das einen Wendepunkt in der Litteraturgeschichte des Jahrhunders, gleichsam die Wasserscheide, bezeichnet: die Ausstoßung Chateaubriands aus dem Ministerium und sein Übertritt zur liberalen Opposition, deren Führer er wird. Es ist dies das Ereignis, welches neben Byrons gleichzeitig erfolgendem Tode den Liberalismus in der ganzen zivilisierten Welt zu den Waffen ruft.

Gentz vermag seinen Groll nicht zu beherrschen. Er schreibt nach Chateaubriands Artikel im „Journal des Débats" über die Aufhebung der Zensur an einen Freund: „Ich unterschreibe jedes

Wort, das Sie über Chateaubriand sagen. Auch mich hat seit langer Zeit nichts so erschüttert und empört, als dieser wirklich ruchlose Artikel. Es ist das Werk eines Menschen, der, da es ihm nicht gelingen will, seine Feinde durch Trommeln und Pfeifen in ihrer Ruhe zu stören, endlich die Fackel ergreift und das Dach über ihren Köpfen in Brand steckt. Da man in Frankreich heute alles darf, wonach einem gelüstet, so liegt nichts Unerklärbares in diesem Entschlusse; denn wer gleich bei dem ersten Schritte auf dem Wege einer rachsüchtigen Opposition Pflicht und Ehre und Wohlanstand in dem Grade verletzen konnte, wie dieser Unhold am dritten Tage nach seiner Verabschiedung gethan, der mußte zuletzt, da das Gefühl seiner Ohnmacht ihn immer mehr und mehr reizte, so weit vorangehen, als er es, ohne Gefahr eingesperrt zu werden (und wo ist die in seinem Lande?), wagen konnte."

Allein der Zorn von Gentz hielt den Gang der Ereignisse nicht auf, und bald lag die Reaktion, welche er repräsentierte, in ihren letzten, krampfhaften Zuckungen.

Ein Brief von Gentz an Pilat aus dem Jahre 1820 lautet folgendermaßen: „Was ist Duller, was ist Lamennais, was sind (außer Bonald) alle Schriftsteller unserer Zeit, gegen Maistre! Das Buch „Über den Papst" ist, nach meinem Gefühle das erhabenste und wichtigste seit einem halben Jahrhundert erschienene. Sie haben es nicht gelesen; wie können Sie sonst davon schweigen? Folgen Sie meinem Rat: lesen Sie es nicht à bâton rompu, nicht unter dem Lärm und den Zerstreuungen, von welchen Sie stets umringt sind, sondern heben Sie diese Lektüre auf bis zu einem Zeitpunkte anhaltender Ruhe und Konzentrierung Ihrer Gedanken. Ihre sogenannten Freunde kennen es sicher, aber keiner sagt ein Wort davon. Solche Speise ist allen diesen lauen, kritischen Seelen zu stark. Mich hat es mehr als Eine schlaflose Nacht gekostet; aber welchen Genuß habe ich damit erkauft! So viel Tiefsinn, mit einer so erstaunungswürdigen Gelehrsamkeit, mit einem politischen Blick,

wie kein Montesquieu ihn je gehabt, einer Burkeschen Beredsamkeit, einer zuweilen an hohe Poesie grenzenden Begeisterung, dabei noch alle weltlichen Talente, eine Geschicklichkeit, eine Zartheit, eine Schonung der Personen, indem man ihre Lehren und Meinungen in den Staub tritt, eine ungeheure Weltkenntnis — und das alles für solche Resultate, für eine solche Sache! Nein, jetzt glaube ich steif und fest, daß die Kirche nie untergehen wird. Wenn auch nur in jedem Jahrhundert einmal ein solcher Stern ihr leuchtet, so muß sie nicht nur bestehen, sondern siegen. Das Buch hat einige schwache Seiten! Ich sage es, damit meine Bewunderung nicht blind erscheine; aber sie verlieren sich wie Flecken in der Sonne. Andere mögen vor Maistre gewußt, gefühlt haben, was der Papst ist; aber gesagt hat es noch nie ein Schriftsteller, wie er. Dies außerordentliche Buch, wovon das elende Geschlecht unserer Zeit kaum Notiz nimmt, ist die Frucht eines halben Lebens. Der Autor, ein jetzt mehr als siebzigjähriger Mann, hat offenbar zwanzig Jahre daran gearbeitet. Man sollte ihm in einer der großen Kirchen in Rom ein Denkmal setzen. Alle Könige sollten sich nach ihm drängen; und doch hat er von seinem Hofe, nachdem er sein ganzes Vermögen zugesetzt hatte, nur mit harter Not den Titel als Minister und so viel, daß er in Turin sehr eingeschränkt leben kann, erhalten. Nie hat aber ein Mensch größeres Recht gehabt, seinen Kindern zu sagen:

Disce, puer, virtutem ex me, verumque laborem
Fortunam ex aliis!

Welch ein Mann! Und wie wenige seiner Zeitgenossen wissen nur, daß er unter ihnen lebt!“ [1]

Hier stehen wir wieder an einem Punkt, wo die deutsche Reaktion zu der französischen hinüberweist. Um die Richtung meiner Arbeit anzudeuten, und zu zeigen, welchen Kurs wir innehalten,

[1] Vgl. Briefwechsel zwischen Friedrich Gentz und Adam Heinrich Müller. Stuttgart, 1857. — K. Mendelssohn-Bartholdy, Friedrich von Gentz. Leipzig, 1867. — Aus dem Nachlasse Friedrichs von Gentz. 2 Bände. Wien, 1867.

will ich noch flüchtig diesen energievollsten Kopf der französischen Reaktionszeit skizzieren.

Joseph de Maistre ist der am schärfsten ausgeprägte Romantiker der französischen Reaktion, ein edler und aufrichtig gläubiger Mann und seinem Naturell zufolge von menschenfreundlicher Gesinnung.

Er besitzt den deutschen Romantikern gegenüber die Überlegenheit, daß er alle seine Anschauungen zu ihren klaren Konsequenzen entwickelt, keinen Zug scheut, der sich in gerader Linie aus seiner Überzeugung ableitet. Wie viele der deutschen Reaktionäre ist er ein glänzend begabter, durchgebildeter Geist; während aber die meisten derselben, wenn es sich um die Wirklichkeit handelt, wie alte Jungfern vor dem Spektakel der Außenwelt zurückschrecken, zieht de Maistre kühn alle praktischen Konsequenzen. Die berühmte Abhandlung über den Henker im sechsten Gespräche der „Soirées de Saint-Petersbourg“ läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Der Henker ist „das erhabene Wesen“, „der Eckstein der menschlichen Gesellschaft“, mit seiner Abschaffung „würde jede Gesellschaftsordnung verschwinden“. Zwei Mächte sind nach de Maistres Ansicht im modernen Staate erforderlich, um die revolutionären geistigen Kräfte, welche die französische Revolution entfesselt hat, den Unglauben und den Ungehorsam, zu stürzen: die eine ist der Papst, die andere ist der Henker. Der Papst und der Henker sind die beiden Grundpfeiler der Gesellschaft: jener trifft den aufrührerischen Gedanken mit seinem Banne, dieser den aufrührerischen Kopf mit seinem Beile. Es ist ein Genuß, solche Entwickelungen zu lesen. Hier ist Kraft und Konsequenz, der volle Ausdruck eines klaren Gedankens, eine energische und ungeheuchelte Reaktion. de Maistre ist sich immer gleich und bleibt sich treu auf allen Gebieten. Er hat nie, nicht einmal in der früheſten Jugend, revolutionäre oder liberale Sympathien gehabt; er ist auch nicht wie die deutschen Romantiker gesellschaftlich freisinnig und politisch reaktionär oder litterarisch für den Fort-

schritt, religiös für Priesterherrschaft, es ist nichts Halbes noch Zweideutiges an ihm; er haßt die politische Freiheit, er verspottet (in seinen Briefen) die Emanzipation der Frau, er verteidigt (in einer besonderen Schrift) mit Wärme und Festigkeit die spanische Inquisition, er wünscht in der Reinheit seines Herzens und mit allem Ernst seiner männlichen Seele die Wiedereinführung der Ketzerverbrennung, und schämt sich nicht, es zu sagen, da er es denkt. Solch ein genialer und hervorragender Mann, groß als Staatsmann, groß als Schriftsteller, der lieber sein ganzes Vermögen aufopfert, als daß er der Revolution, die er haßt, oder Napoleon, den er verabscheut, die geringste Konzession machte, ein solcher Mann, welcher ohne Scheu den Scharfrichter als den unentbehrlichen Aufrechterhalter der Ordnung vergöttert, den Galgen mitten in seinem Gesetzbuche aufpflanzt und der Kirche Beil und Scheiterhaufen als Strafwerkzeug vindiziert — das ist eine Physiognomie, ein stolzes und kühnes Profil, welches eine Geistesrichtung ausdrückt, und das man nicht vergißt. Das ist ein Typus, an dem man seine Freude hat, wie der Naturforscher sich über ein ausgezeichnetes Exemplar einer Rasse freut, von welcher er bisher nur verkrüppelte und nicht ausgeprägte Exemplare angetroffen hat. Der Umstand, daß derartige Individualitäten nicht unter den deutschen Romantikern vorkommen, mag in praktischer Hinsicht ein Glück für Deutschland gewesen sein, giebt aber dieser Epoche der deutschen Litteraturgeschichte einen minder plastischen Charakter.

Die deutschen Romantiker liebten vor allem die Dämmerungsstunde oder den Mondschein. Das grelle Tageslicht des Rationalismus und der Blitz der französischen Revolution hatten sie dazu getrieben, sich im Helldunkel wohlzubefinden. Was ist aber selbst Novalis' Liebe zur „Nacht" gegen diese Anrufung der Finsternis bei Joseph de Maistre?

Die Sage erzählt, daß Phaeton, der Sohn Apollos, eines Tages die Erlaubnis erhielt, den Wagen des Sonnengottes zu

führen und ihn so schlecht lenkte, daß die Sonne alles versengte und die Städte und ihre Paläste in Brand steckte. Sie fügt hinzu, daß einige Stämme der Vorzeit darüber so erschracken, daß sie die Götter um ewige Finsternis anzuflehen begannen. de Maistre ist ein Enkel jener Geschlechter und durch seinen unbedingten Glauben an das Regiment der Vorsehung wie durch seine grandiose Menschenverachtung gleich merkwürdig und interessant.

XVIII.

Stehen auch die deutschen Romantiker neben de Maistre an Kraft und Ganzheit des Wesens zurück, so braucht man doch nur die romantische Schule in Deutschland mit den romantischen Schulen in den Ländern zu vergleichen, die von ihr beeinflußt wurden, um die Überlegenheit und die bedeutenden Eigenschaften dieser Männer zu erkennen.

Es sind besonders die skandinavischen Litteraturen, die sich zur Zeit der Romantik von Deutschland abhängig zeigen.

In Schweden, wo die Romantik als „Fosforismus" oder sogenannte „Neue Schule" auftrat, bekämpfte sie, wie überall, den altfranzösischen Geschmack in der Litteratur, der von der schwedischen Akademie repräsentiert wurde. 1807 wurde der Aurora-Bund von Atterbom, Hammarsköld, Palmblad gestiftet; demselben traten später Sondén, Dahlgren und andere bei. Man proklamierte in allem Wesentlichen die Prinzipien der romantischen Schule in Deutschland; man bewunderte die Schellingsche Philosophie und sprach sich mit aller Dialektik der Schellingianer über Metaphysik und Christentum aus; man verhöhnte die Aufklärung, behandelte die Mitglieder der alten Schule wie eine Sammlung alter gepuderter Perückenstöcke und verfolgte die Alexandriner mit Sonetten. Im übrigen Madonnen- und Calderon-Kultus, Weihrauch vor den Schlegeln und vor Tieck, Schwärmerei für das Königstum von Gottes Gnaden. Die Männer der jungen Schule zeigten sogar Karl Johann gegenüber anfangs allzuviel Eifer, denn sie erkannten die Volkssouveränität nicht an, auf welche er selbst sich und seine Dynastie stützen

mußte; sie hatten ihre auswärtigen Freunde in dem Lager, in welchem man für die Wiedereinsetzung der alten legitimen Königsfamilien auf die europäischen Throne arbeitete. Als ächte Romantiker wünschten sie jedoch natürlich nichts sehnlicher als den König zu überzeugen, daß seine Zweifel über ihre Loyalität völlig grundlos seien. Atterbom wurde zum Lehrer des Prinzen Oskar in deutscher Sprache ernannt; Geijer wurde für Karl Johann genau dasselbe, was Chateaubriand für Napoleon I. war.

Die Fosforisten führen nach guter romantischer Gewohnheit die Poesie auf die Sehnsucht nach dem verlorenen Eden zurück. Ihre Poesie ist ihrem Wesen nach elegisch. Bei Atterbom ist die Elegie wie bei Tieck in naturphilosophischer Symbolik eingekleidet, bei Stagnelius, dem Novalis Schwedens, ist sie mehr mystisch-katholischer Art, und bei den jüngeren Romantikern geht sie in ein halb verliebtes Mondscheinschmachten über.

Der deutschen Romantik steht die schwedische als eine einseitige und arme gegenüber. Ihr Kritiker Hammarsköld besaß lange nicht die Genialität von Friedrich Schlegel, und keiner ihrer Dichter hat weder die Ursprünglichkeit noch die Universalität der deutschen Romantiker erreicht. Sie haben zwar neuen Ansichten Bahn gebrochen, indessen noch weniger Bleibendes als ihre Vorbilder in Deutschland hinterlassen. Die Litteratur, die sie erschufen, ist nur eine Nebensonne der deutschen, und ihre Wirkung wurde schon dadurch sehr beeinträchtigt, daß der größte damalige Dichter Schwedens, Esaias Tegnér, sich so entschieden gegen sie aussprach und alles, was er nur vermochte, that, um sie zu vernichten.

Anders liegen die Verhältnisse in Dänemark, obwohl die deutsche Romantik auch hier durch die Ursprünglichkeit ihrer Tendenzen und ihres Inhaltes ihre Überlegenheit behauptete. Die dänische Romantik setzt zum Teil eine spezifisch nordische Ader fort, zum Teil baut sie auf Grundlage der deutschen auf. Die dänischen Schriftsteller haben in dieser Periode durchgehends die deutschen

gelesen und sich angeeignet, wogegen diese in der Regel von fremdem Einfluß völlig frei sind. Steffens, der Dänemark den Anstoß von Deutschland giebt, ist der absolute Lehrling Schellings. Als Beweisstelle lese man folgende Worte eines Briefes von Steffens an Schelling: „Ich bin Ihr Schüler, ganz und gar Ihr Schüler. Alles, was ich leisten kann, gehört ursprünglich Ihnen. — Das ist nicht ein vorübergehendes Gefühl, es ist eine feste Überzeugung, die ich davon habe, daß es sich so verhält, und ich schätze mich deshalb nicht geringer. — Wenn ich also einmal ein wahrhaft großes Werk hervorgebracht habe, das ich meins nennen möchte, und wenn es anerkannt worden ist, so werde ich öffentlich hervortreten, mit der Wärme der Begeisterung meinen Lehrer nennen und Ihnen den errungenen Lorbeerkranz reichen.“ [1]

Aus diesem Verhältnisse zu Deutschland ergeben sich mehrere Konsequenzen: In der Poesie Deutschlands mehr Leben, in der entsprechenden Poesie Dänemarks mehr Kunst. Es ist Deutschland, das die Stoffe ausgräbt. Die Litteratur, welche mit der Romantik beginnt, lebt und webt in den innerlichsten Stimmungen, schwelgt in Gefühlen, ringt mit Problemen, erschafft Formen, welche sie selbst unaufhörlich zertrümmert. Die dänische Litteratur empfängt die von Leben sprudelnden Stoffe und Ideen, und es gelingt ihr oft, ihnen eine sicherere Form und einen klareren Ausdruck zu geben, als sie in ihrer Heimat erhielten. Zum Teil verwendet und bearbeitet sie dieselben, zum Teil stellt sie verwandte Gedanken in günstigeren und plastischeren Stoffen dar, wie z. B. in dem Material, welches die nordische Vorzeit lieferte.

Auf dänischem Boden erhielt die Romantik mehr Klarheit und mehr Form. Sie ward minder nächtlich, sie wagte sich verschleiert ins Sonnenlicht hinaus. Sie fühlte, daß sie zu einem nüchternen und besonnenen Volke gekommen, das sich selbst noch nicht ganz

[1] G. L. Plitt, Aus Schelling's Leben. Erster Band. S. 309.

klar darüber geworden war, ob nicht der Schein des Mondes unnatürlich und sentimental sei. Sie stieg aus den Schachten der Berge empor, von wo Novalis sie in seinen Bergmannsliedern zum erstenmale heraufbeschworen hatte, und schlug mit Oehlenschlägers Waulundur an die Seite des Berges, so daß er zerbarst und alle seine Schätze im Lichte des Tages selbst an den Tag legte. Sie fühlte, daß sie in eine andere, lächelndere, mildere und idyllischere Natur gekommen war, sie schüttelte das Unheimliche ab, ihre dicken, formlosen Nebel verdichteten sich zu schlanken Elfenmädchen, sie vergaß den Harz und den Blocksberg, und an einem schönen St. Johannisabend schlug sie ihre Residenz auf dem Hügel des Tiergartens auf. (Heibergs Drama „Elfenhügel", Oehlenschlägers „St. Johannisabend-Spiel".)

Oehlenschlägers „Aladdin" ist ein besseres und anschaulicheres Dichtwerk, als Tiecks „Kaiser Oktavianus". Aber „Aladdin" wäre niemals geschrieben worden, wenn Tiecks „Oktavianus" nicht existiert hätte. Heibergs „Weihnachtsspäße und Neujahrsposssen" sind ein reichlich so witziges Produkt wie Tiecks aristophanisch-polemische Satiren; aber die ganze Form, das Theater im Theater, die Litteratursatire, die Mischung von Sentimentalem und Ironischem, ist von Tieck entliehen und, was schlimmer ist, nur von Tiecks Prinzipien aus verständlich. Man findet mit einem Worte bei Oehlenschläger, Hauch, Heiberg mehr Form, als bei Novalis, Tieck, Friedrich Schlegel, aber weniger Inhalt, das heißt, weniger Leben, weniger direkte Beziehung zu den Lebensregungen.

Psychologisch läßt sich dies so ausdrücken: Die dänischen Schriftsteller haben in der Regel als Künstler die deutschen übertroffen, als Menschen, in geistiger Beziehung blieben sie hinter ihnen zurück.

Eine andere Seite desselben Gegenstandes ist die folgende: die dänischen Schriftsteller haben in der Regel den Vorzug, die Ausschweifungen des Geschmacks und der Phantasie zu vermeiden, in welche die fremden häufig verfallen. Sie machen bei Zeiten Halt,

sie entgehen dem Paradoxon, oder sie verfolgen es nicht bis zu seiner äußersten Konsequenz; sie haben das Sicherheitsgefühl, welches angeborenes Gleichgewicht und angeborenes Phlegma verleihen, sie sind fast niemals cynisch, verwegen, blasphemisch, rebellisch, wild phantastisch, durchaus sentimental, rein abstrakt oder rein sinnlich; der Pegasus geht selten mit ihnen durch, sie stürmen nie den Himmel, sie fallen nie in einen Brunnen. Das ist es, was sie bei ihrer Nation so populär macht. Ein sicherer Geschmack und eine Eleganz, wie die, wodurch Heibergs Poesie und Gades Musik sich auszeichnen, ein gesundes und kräftiges Naturgefühl, wie das, welches Oehlenschlägers und Hartmanns beste nordische Schöpfungen charakterisiert, werden stets bei den Dänen als Ausdruck einer edlen, sich selbst beherrschenden Kunst gelten. Was für exzentrische Persönlichkeiten beherbergt im Gegensatz hierzu Deutschlands romantisches Hospital! Einen brustschwachen Herrnhuter mit krankhafter Sinnlichkeit und krankhaftem Sehnen nach dem Tode — Novalis. Einen ironischen Melancholiker mit kränklichen Halluzinationen und kränklich katholischen Tendenzen — ich meine Tieck. Ein poetisch impotentes Genie mit dem Drange des Genies, zu revoltieren, und mit dem Drange der Ohnmacht, sich einem äußeren Machtspruche zu unterwerfen — Friedrich Schlegel. Einen überwachten Phantasten, mit halb wahnwitzigen Opiumsphantasien — wie Hoffmann. Einen närrischen Mystiker — wie Werner, und einen genialen Selbstmörder — wie Kleist. Man denke an Hoffmann, von dem Andersen ausging, und sehe, wie gesund, aber auch wie nüchtern und ruhig Andersen sich neben seinem Vorbilde ausnimmt!

Daß mehr Harmonie bei den dänischen Schriftstellern zu finden ist, steht außer allem Zweifel. Und daß derjenige, welcher die Harmonie, selbst eine ärmlichere, für das Höchste in der Kunst hält, die dänische Litteratur in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts viel höher als die deutsche stellen muß, ist leicht zu begreifen. Sie hat aber jene Harmonie großenteils durch Zaghaftigkeit, durch

Mangel an künstlerischem Mut errungen. Diese Schriftsteller sind nicht gefallen, weil sie nicht auf eine Höhe gestiegen sind, von wo ihnen die Gefahr des Fallens gedroht hätte. Sie haben es anderen überlassen, den Montblanc zu erklimmen. Sie bewahrten sich davor, den Hals zu brechen, aber sie ließen auch die Alpenblumen ungepflückt, welche nur auf den höchsten Bergeszinnen und am Rande des Abgrunds blühen. Was sie in der Litteratur nicht hinlänglich geschätzt haben, ist die Kühnheit, welche gleichbedeutend mit der Fähigkeit des Schriftstellers ist, sein bestimmtes künstlerisches Ideal rücksichtslos auszudrücken. Diese Kühnheit, mit welcher der Schriftsteller das für seine Richtung Typische verfolgt, ist das, was seinem Werke Schönheit verleiht. Oder um mich klarer auszudrücken: wenn eine Richtung, wie die Romantik z. B., die phantastische Saite anschlägt, scheint der Verfasser mir vor allen interessant, welcher die Phantastik auf die kühnste Spitze treibt — wie Hoffmann. Je wildphantastischer er ist, desto schöner ist er, wie die Pappel je höher, und die Buche, je breiter und mächtiger sie ist. Oder wenn eine Richtung wie die Romantik die Innigkeit vor allem preist, scheint der Dichter mir vor allen interessant, der die tiefste, glühendste Innigkeit besitzt — wie Novalis. Die Schönheit liegt in der Kühnheit und Kraft, womit sich das Typische ausprägt. Der, welcher ein neues Land entdeckt, kann bei der Entdeckung an einer Klippe stranden. Es ist leicht, die Klippe zu vermeiden und das Land unentdeckt zu lassen. Der ruhigere und vorsichtigere Geist verliert an fesselndem und überwältigendem Leben, was er an Lesbarkeit und Klarheit gewinnt. Er findet verhältnismäßig mehr Leser und mehr Klassen von Lesern, aber es gelingt ihm nicht, sie ganz zu gewinnen. Die kraftvollere Originalität schreckt manche ab, fesselt aber stärker.

Die deutsche Romantik hat vor der skandinavischen wie vor der polnischen, ja selbst vor der französischen, ihre vollständige Ursprünglichkeit voraus.

APR 4 1930